МАТЕРІАЛЫ ПО ИСТОРІИ ТЕАТРА ВЪ РОССІИ.

В. Всеволодскій (Гернгроссъ).

ИСТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНАГО ОБРАЗОВАНІЯ ВЪ РОССІИ.

Томъ I.

(XVII и XVIII вв.)

ИЗДАНІЕ ДИРЕКЦІИ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.
1913.

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

1. **Театръ въ Россіи въ эпоху отечественной войны.** in 8°. 200 стр. текста. 33 автотипіи на мѣловой бумагѣ. Спб. 1912. Тип. Сиріусъ. Цѣна 3 р. 75 коп.
2. **Театральныя зданія въ С.-Петербургѣ въ XVIII ст.** Отд. оттискъ журн. Старые годы. 1910, II—III (три экземпляра). Цѣна 5 руб.
3. **Театральныя зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII ст.** Ежегодникъ Императорскихъ театровъ. 1910, VII—VIII.
4. **Противъ Волкова, какъ основателя русскаго театра** (по поводу открытія Волковскаго театра въ Ярославлѣ). Ежегодникъ Импер. театровъ. 1912. VII.
5. **Комедіантъ Маннъ.** Ежегодн. Импер. театровъ. 1912. VII.
6. **Ханскій дворецъ въ Бахчисараѣ.** Отд. оттискъ журн. Старые годы. 1912. IV (отпечатано въ количествѣ 300 экземпляровъ). Цѣна 1 р. 50 к.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ:

7. Театръ въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ.
8. Театръ въ Россіи при Императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ.
9. Исторія Драматическихъ курсовъ при Императорскомъ С.-Петербургскомъ театральномъ училищѣ (1888—1913).

МАТЕРІАЛЫ ПО ИСТОРІИ ТЕАТРА ВЪ РОССІИ.

В. Всеволодскій (Гернгроссъ).

ИСТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНАГО ОБРАЗОВАНІЯ ВЪ РОССІИ.

Томъ I.

(XVII и XVIII вв.)

ИЗДАНІЕ ДИРЕКЦІИ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.
1913.

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

Отъ автора.

Настоящій трудъ предпринятъ по порученію Дирекціи Императорскихъ театровъ въ ознаменованіе XXV-лѣтняго юбилея Драматическихъ курсовъ при Императорскихъ С-Петербургскомъ и Московскомъ Театральныхъ училищахъ, имѣющаго исполниться 17 сентября 1913 года (1888—1913).

Первоначальная задача составить историческій очеркъ Драматическихъ курсовъ при самомъ же началѣ собиранія архивнаго и литературнаго матеріаловъ потребовала своего значительнаго развитія. Первой и главной причиной было то обстоятельство, что вопросъ объ учрежденіи курсовъ тѣснѣйшимъ образомъ связанъ съ положеніемъ драматическаго сценическаго образованія до 1888 года и изъ него непосредственно вытекаетъ. Большую роль сыграло и то обстоятельство, что С.-Петербургское Театральное училище въ XVIII в. не представляло собою вполнѣ обособленнаго и опредѣлившагося учрежденія, а также, что на первыхъ порахъ оно было далеко не единственной колыбелью театральнаго образованія. Наконецъ, выяснилась необходимость обрисовать не только бытовыя черты жизни училища, но опредѣлить также направленіе сценическаго искусства, соотвѣтствующаго каждому данному періоду.

Все это въ совокупности расширило исторію С.-Петербургскихъ и Московскихъ Драматическихъ курсовъ въ исторію театральнаго образованія въ Россіи.

Ближайшимъ слѣдствіемъ развитія вопроса является утвержденіе документальной даты основанія С.-Петербургскаго Теа-

тральнаго училища (15 мая 1738 г. вмѣсто предполагавшагося до настоящаго изслѣдованія 1779 года), а также изложеніе впервые на русскомъ языкѣ исторіи главнѣйшихъ теченій въ искусствѣ актера.

Выпуская въ свѣтъ свой трудъ мы считаемъ своимъ непремѣннымъ и пріятнымъ долгомъ принести глубочайшую благодарность лицамъ, оказавшимъ намъ то или иное содѣйствіе въ розысканіи литературнаго и архивнаго матеріаловъ:

И. Н. Авенаріусу, В. М. Андерсону, К. О. Беренду, И. А. Блинову, А. И. Браудо, И. А. Бычкову, Ф. А. Витбергу, кн. Ц. А. Гедроицу, С. М. Горяинову, К. Я. Гроту, Н. И. Гусеву, бар. Н. В. Дризену, А. М. Карчевскому, А. П. Колтоновскому, Б. Л. Модзалевскому, П. О. Морозову, Н. А. Мурзанову, А. Д. Орлову, Н. А. Попову, С. А. Розанову, В. И. Саитову, А. А. Флоридову, А. А. Шахматову, П. П. Шенку и др.

Предисловіе.

Начало театральнаго образованія въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова кроется тамъ же, гдѣ и начало самаго театра. Какъ первые проблески драматическаго элемента встрѣчаются въ обрядахъ начала религіозной жизни человѣчества, такъ первые священнослужители являются съ одной стороны первыми дѣйствователями, т. е. актерами и съ другой—первыми учителями слагавшагося дѣйствія. Устанавливая первые обряды и передавая изъ поколѣнія въ поколѣніе канонъ каждаго изъ нихъ, они тѣмъ самымъ давали развитіе зарождавшемуся театру; и когда, со временемъ, религіозные обряды и празднества стали постепенно выдѣляться изъ чистаго богослуженія, принимать народный характеръ и изъ храма переселились, наконецъ, на улицу, на площадь, тогда единица театра опредѣлилась, какъ явленіе самостоятельное. Оказалось два рода дѣйствователей, два рода актеровъ и, родные братья первоначально, чѣмъ ближе къ нашему времени, чѣмъ дальше отъ момента дифференсаціи, они стали тѣмъ болѣе забывать другъ друга, перестали узнавать одинъ другого и дали, наконецъ, священника съ одной стороны и актера съ другой.

Эволюція театра у всѣхъ народовъ, при всемъ этнографическомъ разнообразіи своемъ, въ сущности своей одинакова, и, если прослѣдить ее до самыхъ послѣднихъ фазисовъ культуры, придется установить одно и то же обученіе старыми малыхъ, вплоть до начала театральнаго образованія въ настоящемъ смыслѣ этого слова, т. е. до того момента, когда обученіе перестало носить такъ

сказать, кустарный характеръ, и появились зачатки первыхъ театральныхъ школъ.

Однако, и съ появленіемъ этихъ послѣднихъ, т. е. съ появленіемъ театральнаго образованія въ тѣсномъ смыслѣ слова, обученіе, или, иначе сказать, кустарное театральное образованіе продолжало существовать и далеко не всякій актеръ проходилъ образовательный искусъ. Итакъ, театральное искусство переходило изъ рода въ родъ и эволюціонировало двумя путями—путемъ обученія и путемъ образованія. Считая, что обученіе становится образованіемъ лишь съ того момента, когда оно ведется на основаніи извѣстныхъ принциповъ, по опредѣленному методу и опредѣленной системѣ, когда появляется наука даннаго предмета, а всякая наука есть результатъ обобщеній, синтезовъ, повторности явленій, за начало театральнаго образованія нужно считать тотъ моментъ, когда оно переселилось въ школу. Послѣднее же имѣло мѣсто лишь съ появленіемъ школьной драмы.

Въ Россіи театръ—явленіе не самостоятельное. Проблески національнаго драматическаго элемента въ пору язычества были коренными образомъ претворены водворившимся христіанствомъ и византійскимъ вліяніемъ; татарское иго наложило на русскую жизнь свой новый отпечатокъ и, наконецъ, западная Европа, въ которой театръ былъ явленіемъ глубоко національнымъ, развивавшимся подъ вліяніемъ каждый разъ своихъ опредѣленныхъ условій, принесла намъ свой театръ въ готовомъ, для насъ чуждомъ видѣ. Въ Россіи театръ, какъ и прочія формы культурной жизни, былъ заимствованъ у Запада и начало его относится ко второй половинѣ XVII столѣтія.

Трехъ учителей театральнаго искусства послала намъ Европа: первымъ изъ нихъ былъ польскій іезуитъ, вторымъ нѣмецъ-лютеранинъ и третьимъ ложно-классикъ французъ; каждый изъ нихъ приносилъ къ намъ свой театръ какъ въ отношеніи идеи его, такъ и въ отношеніи театральнаго искусства.

Для польскаго іезуита театръ былъ орудіемъ и средствомъ, былъ лишь слѣдствіемъ и даже, быть можетъ, случайнымъ, а на первомъ мѣстѣ у него стояли: религіозная пропаганда, нравственная проповѣдь и піитическія и риторическія упражненія; въ сво-

емъ актерѣ польскій іезуитъ готовилъ будущаго опытнаго, привыкшаго къ обращенію съ публикой, фанатичнаго, развитого и образованнаго проповѣдника; актеръ польскаго іезуита былъ носителемъ идеи и готовился черезъ театръ властвовать надъ душами своего зрителя. Для нѣмецкаго гостя театръ былъ вещью въ себѣ, самодовлѣлъ, былъ зрѣлищемъ по существу; въ своемъ актерѣ нѣмецкій гость готовилъ, поэтому, хотя бы и невѣжественнаго, но во всякомъ случаѣ интереснаго для публики прислужника; единственной задачей нѣмецкаго актера было позабавить, развлечь зрителя и угодить ему; здѣсь не было, за рѣдкимъ исключеніемъ, никакой нравственной тенденціи, даже наоборотъ, здѣсь любовь публики снискивалась подчасъ удовлетвореніемъ самыхъ грубыхъ инстинктовъ толпы.

Для французскаго ложно-классика, наконецъ, театръ былъ явленіемъ литературнымъ и художественнымъ; эстетизмъ нравственный и внѣшній лежалъ въ его основѣ; аристократическій отпечатокъ въ немъ носило все: сюжетъ, поэтическая форма и сценическое исполненіе; поэтому, въ данномъ случаѣ актеръ былъ царедворцемъ, опиравшимся одной рукой на литературу, а другой на современный этикетъ. И въ задачу этого актера входило волновать душу зрителя и, вводя его въ залы дворца, эстетизировать и возвышать его.

Школьный театръ польскихъ іезуитовъ просуществовалъ въ Россіи недолго и вліянія на судьбу русскаго театра не имѣлъ почти никакого: причина тому кроется въ его органической несостоятельности, какъ художественнаго явленія, какъ явленія искусства.

Театръ нѣмецкихъ комедіантовъ былъ оторванъ отъ начала современнаго русскаго театра почти полувѣковымъ промежуткомъ времени и непосредственнаго вліянія на судьбу русскаго театра имѣлъ очень мало, главнымъ образомъ лишь постольку, поскольку родственныя ему черты нашли себѣ мѣсто въ театрѣ французовъ.

Что же касается французскаго ложно-классическаго театра, то этотъ послѣдній легъ въ основаніе нашего театра всецѣло, лишь по временамъ уступая ничтожную долю вліянія другимъ, покуда, наконецъ, не сложились черты русскаго театра, какъ явленія національнаго.

Приходя въ Россію, иноземный театръ приносилъ съ собою каждый разъ и свое собственное сценическое искусство, которое тѣснѣйшимъ образомъ гармонировало съ духовной сущностью его и изъ нея вытекало. Такимъ образомъ, у насъ были насаждены: школьное сценическое искусство, сценическое искусство нѣмецкихъ (англійскихъ) комедіантовъ и ложно-классическое сценическое искусство; по происхожденію же здѣсь слѣдуетъ различать лишь двѣ группы: античное и народное западно-европейское искусство; античное искусство актера—въ двухъ преломленіяхъ: школьномъ и ложно-классическомъ—принесло съ собою эстетическую условность, а народное западно-европейское—главнымъ образомъ въ преломленіи англо-нѣмецкомъ и лишь отчасти французскомъ—натурализмъ.

Каждый разъ, когда приходилъ съ запада театръ, въ Россіи дѣлались попытки привить иноземное искусство русскому зарождавшемуся актеру и возникали, благодаря этому, театральныя школы. Первая русская театральная школа сосуществовала съ общеобразовательной духовной школой, и театръ тогда еще не выдѣлялся въ самостоятельную единицу; далѣе, театральная школа создалась еще, правда, въ связи съ общеобразовательной, но уже для театра въ самостоятельномъ значеніи; послѣ небольшого промежутка времени она возникла вполнѣ самостоятельно подъ руководствомъ иностранца и, наконецъ, въ четвертый разъ она возникла по инціативѣ русской и лишь искусство въ ней преподававшееся было иноземнымъ. Такъ было со школой драматическаго сценическаго искусства; балетная же школа образовалась совершенно независимо и разъ навсегда.

ВВЕДЕНІЕ ВЪ ИСТОРІЮ ТЕАТРАЛЬНАГО ОБРАЗОВАНІЯ ВЪ РОССІИ.

ИСКУССТВО АКТЕРА

ВЪ СВЯЗИ СЪ ИСТОРІЕЙ РУССКАГО ТЕАТРА.

Главы I, II и III.

Глава I.

Начало театральнаго образованія въ западной Европѣ относится ко времени появленія школьной драмы, т. е. къ концу XV столѣтія, когда въ литературѣ появилась новая форма, нашедшая себѣ пріютъ исключительно въ стѣнахъ учебныхъ заведеній, отчего и получила названіе школьной. Своимъ происхожденіемъ она была обязана, главнымъ образомъ, потребностямъ класса [1]).

Когда послѣ долгихъ временъ средневѣковаго невѣжества возродился интересъ къ античнымъ наукамъ и искусствамъ и стало необходимымъ совершенное знаніе классическихъ языковъ въ частности латинскаго, тогда, какъ къ наиболѣе удобному средству для практическаго усвоенія образцовой, чистой, живой латинской рѣчи, прибѣгли въ школѣ къ разучиванію, декламированію и, наконецъ, разыгрыванію римскихъ комедій, въ частности комедій Теренція. Къ этому присоединился литературный интересъ и вскорѣ же, когда римская комедія была исчерпана, школьные преподаватели, великолѣпно владѣвшіе латинскимъ языкомъ, стали сочинять комедіи, благодаря чему уже въ XV столѣтіи мы видимъ цѣлый рядъ подобныхъ самостоятельныхъ драматическихъ произведеній. Понимая большое значеніе школьной драмы Лютеръ поддерживалъ ее своимъ авторитетомъ на первыхъ же ея шагахъ, самъ охотно присутствовалъ на школьныхъ спектакляхъ и приглашалъ къ тому другихъ, что не мало поспособствовало ихъ развитію. Полезность нововведенія вскорѣ же отразилась и на уставахъ школъ, въ которые стали входить требованія, чтобы въ воскресные дни, послѣ обѣдни, учащіеся „для укрѣпленія памяти, упражненія въ разговорѣ и пріобрѣтенія развязности“ разыгрывали комедіи Теренція. Такимъ образомъ было сознано и выдвинуто воспитательное значеніе школьной драмы, которое подкрѣплялось

еще постоянной, характерной для школьной драмы, морализующей идеологiей содержанiя. Первоначально оригинальныя школьныя драматическiя произведенiя писались и разыгрывались только на латинскомъ языкѣ, но впослѣдствiи ихъ стали исполнять какъ на латинскомъ, такъ и на отечественномъ и, наконецъ, только на родномъ языкѣ [2]). Съ этого момента школьный театръ сталъ доступенъ для народа и поэтому, не ограничиваясь однѣми школьными стѣнами, вышелъ на площадь, а благодаря этому значенiе его стало еще шире, такъ какъ реформацiя нашла себѣ въ немъ чрезвычайно удобное средство для пропаганды новыхъ идей и полемики противъ папства. Борьба католичества съ лютеранствомъ сдѣлала то, что школьная драма перешла отъ лютеранъ къ iезуитамъ, которые взялись за нее, какъ за равное оружiе, чтобы парировать ударъ. Поэтому то, iезуитскiя коллегiи, по внѣшнему устройству мало чѣмъ отличавшiяся отъ протестанскихъ и имѣвшiя съ ними одинаковую программу и методы обученiя, стали также культивировать школьный театръ, давъ ему впослѣдствiи его окончательное и огромное развитiе. Наконецъ, со временемъ, когда церкви пришлось считаться съ событiями придворной и политической жизни, школьная драма прiобрѣла еще и публицистическое значенiе, создавъ совершенно новый типъ представленiй, а именно панегирическiя дѣйства.

Выдвинутая, такимъ образомъ, причинами учебно-воспитательными, проповѣдническими и публицистическими школьная драма была явленiемъ искусственнымъ и единственно, что ее приближало къ органическому теченiю жизни—это европейская средне-вѣковая духовная драма—мистерiя, съ которой она до нѣкоторой степени слилась.

Въ результатѣ содержанiе школьной драмы представляло собой самую разнообразную смѣсь, гдѣ библейскiй сюжетъ переплетался съ событiями греко-римской исторiи, современной политической жизни и вопросами и интересами школьной практики [3])—и все это, нося по существу чисто эпическiй характеръ, излагалось въ дiалогической формѣ по правиламъ античнаго поэтическаго искусства.

Поэтика Аристотеля и подражательныя ей современныя сочиненiя iезуитовъ были единственными и полновластными законодателями для школьной литературы и, хотя въ теорiи драматическаго искусства iезуиты разныхъ народностей и эпохъ имѣли свои индивидуальныя черты, различiе, однако, не было настолько значительно, чтобы нельзя было говорить о теорiи драматическаго школьнаго искусства въ цѣломъ.

Точно также, несмотря на смѣшанность содержанія, нѣкоторая возможность классифицировать школьныя драматическія произведенія по сюжетамъ, мотивамъ и формамъ обработки, все же есть [4]). Наиболѣе значительны группы рождественскихъ и пасхальныхъ дѣйствъ; въ нихъ сливаются съ одной стороны, теченія европейской средне-вѣковой драмы, мистеріи и съ другой, теченіе собственно-школьной іезуитской драмы. „Вліяніе преподававшейся въ классахъ теоріи драматической поэзіи въ этихъ пьесахъ, носящихъ, главнымъ образомъ, эпическій, лирическій и морально дидактическій характеръ, весьма слабо, исключительно съ внѣшней, формальной стороны: она выразилась въ раздѣленіи пьесы на акты, сцены, явленія—раздѣленіи, нужно однако прибавить, въ значительной мѣрѣ произвольномъ, случайномъ.

Слѣдующія ниже группы гораздо въ большей степени отражаютъ на себѣ вліяніе школьнаго іезуитскаго театра. Сюда относятся: группа драмъ на сюжеты агіографическіе, т. е. драмы на сюжеты изъ жизни святыхъ; группа драмъ—моралите, наиболѣе старая по составу и характеру; группа драмъ историческихъ и, наконецъ, группа драмъ панегирическихъ, отразившія на себѣ сильнѣе всего вліяніе іезуитскаго театра и слѣды теоріи драматическаго искусства“.

Сосѣдка Польши, юго-западная Россія, была въ двоякихъ съ нею отношеніяхъ: съ одной стороны, она перенимала у нея культуру, съ другой—она боролась противъ властолюбія іезуитовъ и защищала православіе. По примѣру польскихъ іезуитскихъ коллегій, такія же школы основывались и у насъ, причемъ какъ программа, такъ и характеръ преподаванія были всецѣло заимствованы. Поэтому, школьная драма перешла къ намъ по тѣмъ же причинамъ и путямъ, по которымъ въ свое время она перешла къ іезуитамъ [5]).

Есть основанія предполагать, что въ Россіи религіозная драма появилась раньше собственно школьной и что еще раньше религіозной драмы у насъ были введены, такъ называемыя, пассіи, т. е. драматическія изображенія страданій Христа,—а именно при Кіевскомъ митрополитѣ Іовѣ Борецкомъ на Кіевскомъ Соборѣ въ 1629 г. [6]); изъ религіозныхъ драмъ, развившихся изъ этихъ пассій, самой ранней въ Кіевской коллегіи было „Дѣйствіе на страсти Христовы“, исполнявшееся воспитанниками въ Страстную Пятницу, въ 30-хъ—40-хъ годахъ XVII столѣтія. Такъ, Лазарь Барановичъ въ письмѣ къ Милетію Дзику писалъ въ 1676 году о покойномъ Ѳеодосіи Сафоновичѣ: „когда то въ трагедіи мы вмѣстѣ играли, я роль Іосифа, а въ Бозѣ почившій—роль Веніамина“ [7]). Изъ школь-

ныхъ же пьесъ первое мѣсто, по времени, занимаетъ, повидимому, дѣйство объ Алексѣѣ Божіемъ человѣкѣ, представленное въ 1673 году [8]); въ заглавіи печатнаго изданія пьесы, относящагося къ 1674 году, сказано: „представленъ черезъ шляхетную молодь студентскую въ коллегіуму Кіево-Могилеанскому на публичномъ діалогѣ". Вполнѣ точно установить дату перваго представленія невозможно; по словамъ Ѳеофана Прокоповича обычный уставъ о представленіи комедіи хранился въ школѣ Кіевскаго братства „отъ лѣтъ многихъ" [9]).

Заимствованная у іезуитовъ школьная драма въ Россіи развилась преимущественно въ XVIII столѣтіи, просуществовала до конца его и за этотъ почти полувѣковой промежутокъ времени съумѣла создать эру въ русской литературѣ. Въ своей эволюціи она можетъ быть раздѣлена на пять періодовъ. „Первый періодъ, составляющій продолженіе драмы XVII вѣка, есть періодъ священныхъ мистерій и дѣйствій въ польско-схоластическомъ духѣ. Онъ продолжается до Ѳеофана Прокоповича или до 1705 года. Ко второму періоду относятся, собственно, драматическія произведенія самого Ѳеофана Прокоповича. Содержаніе свое они получаютъ изъ отечественной исторіи, а по формѣ подражаютъ классическимъ образцамъ. Сюда относится траги-комедія „Владиміръ", 1705 года, и два діалога или разговора Ѳ. Пр. Третій періодъ южно-русской драмы XVIII вѣка съ 1708 года, есть періодъ смѣшенія классическихъ формъ и отечественнаго содержанія, какія мы видимъ у Ѳеофана Прокоповича, съ духомъ и характеромъ священныхъ мистерій и драмъ. Въ четвертомъ періодѣ, при существованіи прежнихъ драматическихъ формъ и направленій, значительнымъ становится у южно-русскихъ писателей стремленіе къ умственнымъ интересамъ и литературнымъ формамъ сѣверной Руси. Этотъ періодъ начинается съ царствованія Елизаветы Петровны, открывается трагикомедіей Лящевскаго „О тщетѣ міра сего" 1742 г., и оканчивается трагикомедіей Георга Щербатскаго „Фотій" 1749 г. Пятый періодъ южно-русской драмы XVIII вѣка, съ царствованія Екатерины II, есть періодъ упадка ея и совершеннаго преобладанія сѣверно-русской литературы и ея формы" [10]).

Обратимся теперь къ условіямъ и обстановкѣ преподаванія школьнаго сценическаго искусства. Для этого нѣтъ надобности знакомиться съ постановкой его во всѣхъ существовавшихъ въ XVII и XVIII столѣтіяхъ духовныхъ школъ и совершенно достаточно разсмотрѣть программу одной, много двухъ изъ нихъ, которыя можно считать образцовыми относительно всѣхъ прочихъ.

Образцовой духовной школой, создавшейся въ Россіи для оплота русской церкви и насажденія просвѣщенія, была школа

Кіево-Могилянскаго братства. Основанная въ 1615 году, она создалась всецѣло по образу и подобію іезуитскихъ школъ. Изъ нея выходили всѣ ученнѣйшіе люди того времени и по ея образцу сооружались новыя школы. Существованіе и значеніе ея до появленія Петра Могилы были, однако, крайне ничтожны; онъ реформировалъ ее и, заимствуя распорядки іезуитскихъ коллегій, пересадилъ къ намъ и школьный театръ.

Среди всевозможныхъ предметовъ, преподававшихся въ духовныхъ школахъ, было два: піитика и реторика, дѣтищемъ которыхъ и явился школьный театръ. Каждый изъ этихъ предметовъ преподавался по одному году [11]) въ Кіевѣ; въ Москвѣ же піитика преподавалась одинъ годъ, реторика—два. Въ этотъ промежутокъ времени оба предмета проходились какъ теоретически, такъ и практически, причемъ для „экзерцицій учениковъ", т. е. для лучшаго усвоенія преподанныхъ піитическихъ правилъ преподаватель піитики сочинялъ съ одной стороны самъ драматическія произведенія, которыя учащіеся должны были вслѣдъ затѣмъ разучивать и разыгрывать, съ другой же стороны, сочиненіе драмъ, эпиграммъ, одъ, элегій и т. д. задавалось и ученикамъ [12]); первоначально упражненія велись на классическихъ языкахъ, но затѣмъ ихъ мѣсто занялъ южнорусскій книжный языкъ [13]). Подобнымъ же образомъ преподаватель реторики заставлялъ учениковъ писать рѣчи, а затѣмъ и тотъ и другой устраивали каждый мѣсяцъ поперемѣнно „декламаціи краткія, или орацію, или симъ подобнія,—первый штилемъ риторскимъ, вторій—виршами, и то черезъ полчаса токмо или наибольше черезъ часъ единъ". Кромѣ того, учитель реторики ежегодно, при возобновленіи занятій, долженъ былъ имѣть публичную орацію [14]). Вѣроятнѣе всего, что всѣ эти разученныя учениками произведенія разыгрывались ими въ классѣ же или въ большой конгрегаціонной залѣ безъ какой бы то ни было театральной обстановки [15]). Когда и какъ это происходило—совершенно неизвѣстно, такъ какъ о распредѣленіи классныхъ занятій не сохранилось почти никакихъ данныхъ [16]) и извѣстно только, что уроки были утренніе и послѣобѣденные [17]).

Но на ряду съ задачами научными, составленіе и представленіе религіозныхъ драмъ преслѣдовали и религіозно-нравственныя воспитательныя цѣли [18]) Это относится къ рекреаціоннымъ представленіямъ. Учебный обиходъ духовныхъ школъ зналъ слѣдующія рекреаціи: еженедѣльно по четвергамъ, если на недѣлѣ помимо того не было праздника, трехдневныя майскія рекреаціи, лѣтнія двухмѣсячныя вакаціи въ теченіе іюля и августа; кромѣ того были небольшіе отдыхи съ навечерія Рождества до 1 января, на масле-

ницу, на страстную и свѣтлую седмицы и на три дня праздника Св. Троицы [19]). Во время рекреацій весеннихъ и лѣтнихъ разрѣшалось устройство всевозможныхъ пикниковъ и прогулокъ, „чтобъ ученики прогуливались по полямъ и мѣстамъ веселымъ и къ дворамъ загороднымъ", а въ это время имъ совѣтовали заниматься „играми честными и тѣлодвижными", игрой на „мусикійскихъ инструментахъ", а также „дѣлать комедіи, что зѣло полезно къ наставленію и резолюціи, сіесть честной смѣлости" [20]). И вотъ, они забавлялись разными невинными играми, пѣли канты, учитель поэзіи сочинялъ ежегодно для такихъ прогулокъ комедіи или трагедіи, прочіе учителя діалоги, а ученики ихъ разыгрывали [21]). По мѣрѣ, однако, того, какъ въ русской жизни начиналъ преобладать свѣтскій элементъ, онъ, самъ собой, проникъ и въ стѣны Академіи, и съ классныхъ упражненій и религіозно-нравственныхъ назиданій, драматическое искусство начинаетъ распространяться и на празднества, но уже соединяемыя не только съ вакаціями, гдѣ имѣлось въ виду приличнымъ образомъ развлечь юношество, а съ различными случаями свѣтской жизни. Устройство этихъ празднествъ составляло одну изъ большихъ заботъ Академіи. Одни изъ нихъ отличались торжественнымъ богослуженіемъ, другіе—торжественными процессіями и, наконецъ, „принадлежностью академическихъ торжествъ третьяго рода необходимо бывали рѣчи, стихи или разговоры, а иногда драматическія представленія". Къ числу такихъ торжествъ относились праздники Р. Х., Пасхи и дни именинъ митрополита, когда студенты поздравляли его, говоря на разныхъ языкахъ прозаическія и стихотворныя привѣтствія [22]). На изготовленіе всѣхъ этихъ привѣтствій уходило много стараній и времени. Тѣмъ болѣе въ случаѣ экстраординарныхъ празднествъ, какъ, напримѣръ, пріѣздъ гетмана или кого-либо изъ членовъ царской фамиліи или, наконецъ, празднованіе побѣды. Въ 1744 году, напримѣръ, все лѣто учащіеся Кіевской Академіи готовились къ встрѣчѣ императрицы Елисаветы Петровны до сентября, когда она, наконецъ, посѣтила Академію; по этому поводу дѣти даже не были отпущены на лѣтнія вакаціи [23]). Съ неменьшей торжественностью встрѣчала академія и наслѣдника престола Павла Петровича въ 1781 г., когда мальчики, между прочимъ, „сказывали привѣтствія по единому семи языки: по русску, по польску, по латыни, по нѣмецки, по французску, по еллино-гречески, по еврейску" [24]). Особенно же торжественно праздновала Московская академія побѣды Петра Великаго, причемъ ученики, помимо разыгрыванія піесъ, „говорили Государю поздравительныя о побѣдѣ разныя ораціи" [25]).

Кромѣ ученическихъ упражненій и орацій, въ духовныхъ школахъ должны были происходить еще и диспуты; они находились въ вѣдѣніи учителей философіи и богословія и являлись чѣмъ-то среднимъ между экзаменаціоннымъ испытаніемъ и практическимъ упражненіемъ по этимъ предметамъ. Между ними различались „суботнія, мѣсячныя, четвертковія по должности, въ концѣ же года публичныя по произволенью"; на нихъ должны были присутствовать „ректоръ и прочіи" преподаватели [26]); сначала шелъ, обыкновенно, богословскій диспутъ, затѣмъ — философскій; классные — длились, большею частью, не менѣе двухъ часовъ [27]). Публичные диспуты состояли въ чтеніи сначала привѣтствій въ стихахъ и прозѣ, затѣмъ диссертацій и объекцій, къ этому присоединялись разговоры на русскомъ языкѣ между младшими учениками. Само собой, кромѣ знанія предмета и находчивости, отъ учащихся въ диспутахъ требовалось и выразительное чтеніе, что приближаетъ ихъ къ сценическимъ упражненіямъ.

Занятія составленіемъ и разыгрываніемъ драматическихъ произведеній и участіе въ академическихъ празднествахъ были очень полезны для учениковъ, но, съ другой стороны, очень обременительны для преподавателей. Послѣдніе часто уклонялись отъ этого, ссылаясь на недосугъ, да и не всегда бывали на высотѣ требуемыхъ знаній даннаго предмета, такъ какъ перемѣщались изъ класса въ классъ и отъ одной каѳедры къ другой очень случайно и произвольно, часто вовсе не будучи подготовлены къ предстоящей работѣ [28]).

Изъ преподавателей піитики и реторики, т. е. изъ преподавателей драматическаго и сценическаго искусства въ первой половинѣ XVIII столѣтія въ Кіевской и Московской духовныхъ академіяхъ съ несомнѣнностью извѣстны слѣдующіе.

Въ Кіевской Академіи по каѳедрѣ піитики: Иларіонъ Ярошевицкій или Ярошевскій—1702 г. Иларіонъ Мигура - Плаксинъ—1703—1704 г.; Ѳеофанъ Прокоповичъ—1705—6 г.; Лаврентій Горка—1707—8 г.; Максентій Ширскій—1708 г.; Паисій Клепицъ—1709 г.; Симонъ Кохановскій—1710—11 г.; Нектарій Трояновскій—1723—24 г.; Митрофанъ Слотвинскій—1726—27 г.; Иннокентій Нероновичъ—1727—28 г.; Ѳеофанъ Трофимовичъ—1728—29 г.; Варнава Сторжицкій—1729—30 г.; Іеронимъ Миткевичъ—1732—33 г.; Гервасій Линцевскій—1734—35 г.; Варлаамъ Новицкій—1735—37 г.; Митрофанъ Довгалевскій—1736—37 г.; Сильверстъ Ляцкоронскій—1737—38 г.; Павелъ Конючкевичъ—1738—39 г., Варлаамъ Лящевскій 1740—41 г.; Вильвестръ Добрыня — 1741—43 г.; Тихонъ Александровичъ—1743—44 г.; Гедеонъ Слонимскій—1744—45 г.; Георгій Конисскій—

1745—46 г.; Іоакинфъ Карпинскій—1747—48 г.; Георгій Щербацкій—1748—49 г.; Ѳома Гирчичъ—1749—50 г.

По каѳедрѣ реторики:

Іосифъ Туробойскій—1700—1 г., Діонисій Муравскій—1701—2 г., Иларіонъ Ярошевицкій — 1702 — 4 г., Ѳеофанъ Прокоповичъ—1706—7 г., Ѳеодосій Глѣнскій—1710—11 г., Гедеонъ Вишневскій—1712 г., Иларіонъ Левицкій—1716 г., Веніаминъ Богоцкій—1720—21 г., Иларіонъ Негребецкій — 1722 — 28 г., Стефанъ Калиновскій—1727—28 г., Игнатій Бурановскій—1729—30 г., Іосифъ Оранскій—1730—31 г., Скорачинскій и Кувчинскій—1731—32 г., Сильвестръ Кулябка—1332—33 г., Варнава Старжицкій—1735—36 г., Варлаамъ Новицкій—1736—37 г., Сильвестръ Ляцкоронскій—1739—40 г., Іоаннъ Козловичъ—1740—41 г., Варлаамъ Лящевскій—1741—2 г., Арсеній Пятницкій—1742—3 г., Сильвестръ Добрыня—1743—4 г., Тихонъ Александровичъ — 1744 — 5 г., Досиѳей Галяховскій—1746—9 г., Георгій Щербацкій—1749—50 г. [29]).

Въ Московской Академіи по каѳедрѣ піитики:

Давидъ Скалуба, 1720. Парфеній Яновичъ, 1724. Ѳеофилактъ Квѣтницкій, 1732. Гедеонъ Антонскій, 1742. Самуилъ Рубчановскій, 1739. Ѳеофанъ Чарнуцкій, 1742. Кирилъ Григоровичъ, 1748. Амвросій Юматовъ, 1752. Константинъ Барковскій, 1754.

По каѳедрѣ реторики:

Рафаилъ Заборовскій, 171. Іустинъ Редзинскій, 1722. Стефанъ Шумскій, 1730. Гедеонъ Антонскій, 1744. Софроній Земинскій, 1739. Самуилъ Рубчановскій, 1742. Никодимъ Рудинскій. 1744—1747. Кириллъ Григоровичъ, 1752. Афанасій Польскій, 1753. Іосифъ Ярошевскій, 1753. Иларіонъ Ширяевъ, 1759. Константинъ Барковскій, послѣ 1754. Іеромонахъ Моисей, 1755. Іеромонахъ Веніаминъ 1759. Порфирій Липняговъ, 1774. [30]).

Итакъ, занятія сценическимъ искусствомъ въ духовныхъ школахъ разбиваются на два рода: 1) занятія декламаціей и 2) занятія разучиваніемъ и разыгрываніемъ піесъ, и группируются вокругъ: 1) классныхъ упражненій надъ оригинальными и подражательными піесами, 2) рекреаціонныхъ піесъ, 3) панегирическихъ піесъ, писавшихся по случаю всевозможныхъ празднествъ и, наконецъ, 4) орацій и диспутовъ.

Изъ исторіи генезиса школьной драмы видно, что теорія драматическаго искусства у іезуитовъ не была самостоятельной, но являлась продолженіемъ и развитіемъ теоріи античной драмы. Въ виду, однако, тѣхъ особенныхъ этнографическихъ, климатическихъ, топографическихъ и архитектурныхъ условій, въ которыхъ находился античный театръ, іезуиты, пользуясь античной теоріей драматическаго искусства, не имѣли возможности всецѣло пользоваться принципами античнаго сценическаго искусства и должны были создать свое новое сценическое искусство.

Какъ школьная драма была подражаніемъ античной, такъ и школьное сценическое искусство должно было походить на античное; какъ школьная драма сближалась съ европейской средневѣковой драмой, такъ и школьное сценическое искусство должно было позаимствовать нѣкоторыя черты отъ европейскаго. Но ко всему этому присоединяется еще одно вліяніе, которое вытекаетъ изъ условій и обстановки занятій сценическимъ искусствомъ.

Изъ того обстоятельства, что написаніе и разыгрываніе драматическихъ произведеній руководилось учителемъ піитики, а упражненія въ составленіи и исполненіи орацій или рѣчей—учителемъ реторики, можно было бы a priori сказать, что начала декламаціи, начала выразительнаго чтенія преподавались этимъ послѣднимъ. Изъ разсмотрѣнія же современныхъ іезуитскихъ учебниковъ по реторикѣ это вполнѣ подтверждается, такъ какъ одной изъ видныхъ главъ этихъ руководствъ является глава о декламаціи—„de pronuntiatione". Обозначая дословно „провозвѣщеніе", „провозглашеніе", „pronuntiatio", по понятію іезуитовъ, заключало въ себѣ, собственно, не только декламацію, т. е. тональную часть исполненія, но и пластическую—жестъ, правда, лишь постольку, поскольку онъ былъ необходимъ и доступенъ оратору. т. е. до таліи, ибо остальная часть тѣла была, обыкновенно, скрыта каѳедрой.

Естественно, что ученикъ духовной школы, познакомившись съ принципами декламаціи и пластики изъ курса реторики, пользовался ими и при чтеніи эпиграммъ, одъ и исполненіи ролей въ разыгрываемыхъ драматическихъ произведеніяхъ тѣмъ болѣе, что никакихъ свѣдѣній по этому вопросу изъ курса піитики онъ не получалъ. Послѣдняя могла научить его только оріентироваться въ стиляхъ исполненія піесъ различныхъ родовъ.

Но есть и еще одно подтвержденіе раздѣленія преподаванія сценическаго искусства [31]). Авторъ единственнаго сочиненія по школьному сценическому искусству, Ф. Лангъ, даетъ три имени руководителямъ школьнаго театра. Въ одномъ мѣстѣ онъ говоритъ: „обучавшіе молодежь ораторы и поэты"—„rhetores et poetae

in gymnasiis docentes“ [32]); въ другомъ: „учителя сценическаго искусства“—„instructores actorum„ [33]); въ третьемъ, наконецъ, „хорегъ“—„choragus“ [34]). Надо, при этомъ, замѣтить, что Лангъ о преподавателяхъ сценическаго искусства упоминаетъ совершенно отдѣльно отъ хореговъ, говоря о послѣднихъ только какъ о поэтахъ и режиссерахъ, а это даетъ возможность предполагать, что преподаванiе сценическаго искусства велось совсѣмъ другимъ лицомъ; между тѣмъ какъ поэтомъ и режиссеромъ былъ именно преподаватель пiитики—poeta—для преподаванiя сценическаго искусства остается только преподаватель реторики—rhetor. Если же при этомъ принять въ соображенiе, что сценическое искусство почти цѣликомъ было заимствовано отъ ораторовъ, то будетъ вполнѣ справедливымъ утверждать, что сценическое искусство, т. е. искусство декламацiи и пластики, въ iезуитскихъ коллегiяхъ и русскихъ духовныхъ школахъ преподавалъ именно учитель реторики,—онъ и былъ instructor actorum, а сценическое искусство въ смыслѣ чисто сценическихъ прiемовъ преподавалъ, при инсценировкѣ пiесы, учитель пiитики; онъ и былъ—choragus.

Такимъ образомъ, школьное сценическое искусство должно было сложиться изъ слѣдующихъ элементовъ. Во первыхъ, оно по возможности должно было придерживаться принциповъ античнаго сценическаго искусства; во вторыхъ, оно должно было являться выводомъ изъ теорiи современнаго школьнаго драматическаго искусства; въ третьихъ, въ него должны были входить принципы ораторскаго искусства и, наконецъ, въ четвертыхъ, оно должно было заимствовать нѣкоторые прiемы у современнаго ему европейскаго свѣтскаго театра.

На самомъ же дѣлѣ оно сложилось гораздо проще. Такъ, съ одной стороны, тѣ выводы, которые iезуиты могли сдѣлать для сценическаго искусства изъ современной или что то же—античной теорiи драматическаго искусства, неминуемо должны были совпадать съ выводами античнаго театра, а такимъ образомъ съ античнымъ сценическимъ искусствомъ постольку, поскольку современный сценизмъ допускалъ возможность ему слѣдовать. Съ другой же стороны, античный мiръ не сохранилъ ни одного сочиненiя по сценическому искусству и всѣ свѣдѣнiя о немъ европейская культура черпаетъ почти исключительно изъ сочиненiй римскихъ ораторовъ, а именно Цицерона и Квинтилiана; мало того, оказывается, принципы декламацiи и пластики римскихъ ораторовъ, а также и современныхъ iезуитскихъ, имъ подражавшихъ, были заимствованы отъ римскаго комическаго актера. Такимъ образомъ, принципы декламацiи и пластики ораторскаго искусства

совмѣстно съ выводами іезуитовъ изъ античной теоріи драматическаго искусства и совмѣстно съ заимствованными ими принципами античнаго сценическаго искусства въ итогѣ давали одно античное сценическое искусство, конечно, лишь въ примѣненіи къ современному сценизму. Современный же сценизмъ, т. е. условія сцены и нѣкоторые пріемы игры школьный театръ позаимствовалъ у европейскаго свѣтскаго театра.

Въ результатѣ, школьное сценическое искусство являлось равнодѣйствующей двухъ сценическихъ искусствъ: античнаго и европейскаго.

Посредниками между античнымъ искусствомъ и школьнымъ театромъ были: 1) раньше всего классическія сочиненія, преимущественно ораторскія, а затѣмъ, 2) произведенія античной скульптуры и живописи. Что же касается европейскаго свѣтскаго театра, то онъ вліялъ непосредственно.

Всѣ эти положенія вполнѣ подтверждаются при разсмотрѣніи единственнаго сочиненія о принципахъ сценической игры школьнаго театра, написаннаго однимъ изъ крупнѣйшихъ драматурговъ и дѣятелей этого театра, іезуитомъ изъ города Мюнхена, Францискомъ Лангомъ, и напечатаннаго уже послѣ его смерти въ 1727 году.

Лангъ былъ извѣстнымъ школьнымъ драматическимъ писателемъ, и при этомъ, писателемъ большой плодовитости [35]); его произведенія были написаны между 1664 и 1725 гг.; кромѣ того, онъ былъ съ 1692—1706 г. предсѣдателемъ большой латинской конгрегаціи и настоятелемъ церкви св. Михаила въ Мюнхенѣ; въ 1717 г. онъ издалъ обширное собраніе сочиненій, которымъ располагаютъ въ настоящее время мюнхенскія придворная и городская библіотеки,—оно содержитъ въ себѣ труды по преимуществу баварскихъ писателей. Умеръ Лангъ 5 октября 1725 г. [36]).

Въ 1727 году, т. е. черезъ два года послѣ его смерти, въ Мюнхенѣ вышло въ свѣтъ его сочиненіе подъ заглавіемъ: „Dissertatio de Actione Scenica, cum Figuris eandem explicantibus, et Observationibus quibusdam de Arte Comica Auctore P. Francisco Lang Societatis Iesu. Accesserunt imagines Symbolicae pro exhibitione et vestitu theatrali Superiorum Permissu. Sumptibus Joan. Andrea de la Haye Bibliopolae Academici Ingolstadii. Monachii, Typis Mariae Magdalenae Riedlin, Viduae. 1727“ [37]). Т. е.: „Разсужденіе о сценической игрѣ съ пояснительными рисунками и нѣкоторыми наблюденіями надъ драматическимъ искусствомъ, сочиненія отца ордена Іисуса Франциска Ланга. Съ приложеніемъ при семъ символическихъ образовъ въ примѣненіи къ сценической постановкѣ и театральному костюму.

Съ разрѣшенія начальства. Иждивеніемъ Іоанна Андрея де-ла-Гэ, Ингольштадтскаго Академическаго книгопродавца Мюнхенъ. Типографія вдовы Маріи Магдалины Ридлинъ. 1727“ [38]).

По словамъ автора, написаніе этого сочиненія было вызвано тѣмъ обстоятельствомъ, что до того времени „никто еще не иллюстрировалъ это достойнѣйшее и насущнѣйшее искусство изданіемъ главныхъ правилъ его. Потому что все то, что имѣлось въ этомъ направленіи отъ Аристотеля и величайшаго изъ ораторовъ Цицерона, касалось исключительно декламаціи и тоники; что же касается указаній относительно общей пластики корпуса и отдѣльныхъ членовъ, то въ этомъ направленіи имѣется слишкомъ мало, во всякомъ же случаѣ меньше, чѣмъ хотѣлось бы имѣть для руководства истинному ревнителю искусства. И, если позднѣйшіе писатели и даютъ нѣкоторые законы пластики и игры, то эти законы не касаются, во всякомъ случаѣ, театра непосредственно“ [39]). Поэтому къ Лангу неоднократно и обращались съ просьбой и предложеніемъ описать принципы и правила сценической игры „для учащейся молодежи“, т. е. для учениковъ іезуитскихъ коллегій, для школьнаго театра.

Авторъ долго уклонялся отъ выполненія подобнаго труда, во первыхъ, сознавая трудность его, а во вторыхъ понимая, что онъ можетъ интересовать „лишь очень небольшой кругъ потребителей, а именно, только тѣхъ лицъ, которыя занимаются театромъ по обязанности или выступаютъ сами, или учатъ выступать на сценѣ другихъ. Ихъ же число, если не считать ораторовъ и поэтовъ, обучающихъ въ гимназіяхъ“,—авторъ разумѣетъ здѣсь тѣхъ преподавателей реторики и піитики, въ рукахъ которыхъ находился школьный театръ — „ихъ же число окажется очень ничтожнымъ?“ [40]).

Третьимъ препятствіемъ для Ланга была трудность „дать о сценическихъ формахъ, столь далекихъ отъ обыденной жизни, понятіе настолько ясное, чтобы читатель могъ усвоить себѣ какъ съ одной стороны мысль автора“, такъ съ другой—его указанія, въ особенности же, въ точности воспроизвести ихъ или лично самому или на другихъ [41]).

Въ концѣ концовъ, однако, онъ все же „рѣшилъ изложить принципы сценической игры, основываясь отчасти на примѣрѣ свѣдущихъ людей, отчасти же на собственномъ изученіи и личной многолѣтней практикѣ и опытѣ“ [42]); въ этихъ словахъ онъ опредѣлилъ и самостоятельность своей работы: съ одной стороны онъ будетъ черпать свѣдѣнія, хотя, быть можетъ, и отрывочныя, изъ имѣющихся сочиненій на смежныя темы, съ другой—онъ

будетъ пользоваться тѣмъ, чему онъ самъ нѣкогда, будучи школьникомъ іезуитской коллегіи, учился, съ третьей—онъ подѣлится всѣмъ своимъ личнымъ педагогическимъ опытомъ. Между тѣмъ, по его же собственнымъ словамъ, онъ имѣлъ отношеніе къ театру въ теченіе слишкомъ пятидесяти лѣтъ (стр. 51), что вполнѣ подтверждается тѣмъ, что его драматическія произведенія были написаны въ промежутокъ времени между 1664—1725 гг.

Какъ принципы драматическаго искусства іезуитовъ были неподвижны и постоянны, такъ и принципы сценическаго искусства на протяженіи пятидесяти, по крайней мѣрѣ, лѣтъ допускали одинаковое къ себѣ отношеніе; а благодаря этому, принципы сценической игры, излагаемые Лангомъ, могутъ приниматься за принципы сценической игры школьнаго театра вообще.

Основное эстетическое положеніе Ланга таково.

Совершенство проявленія всѣхъ человѣческихъ способностей, всѣхъ искусствъ и наукъ требуетъ не только природныхъ данныхъ, но также и указаній искусства, въ смыслѣ отдѣлки, техники. „Искусства родились въ тьмѣ временъ въ грубыхъ, несовершенныхъ формахъ, пока, наконецъ, послѣ долгаго и внимательнаго наблюденія надъ ними, не были уложены свѣдущими людьми въ рамки опредѣленныхъ правилъ, правилъ, которыя могли бы направлять людей неопытныхъ къ болѣе вѣрному достиженію цѣли. То же самое мы наблюдаемъ въ области прикладного и изящныхъ искусствъ; то же нужно сказать и о чистой умозрительной наукѣ"; то же, слѣдовательно, относится и къ сценическому искусству, значеніе котораго чрезвычайно, такъ какъ „сила вліянія сценической игры на человѣческія души буквально чудодѣйственна" [43]). „Сценическая игра, формулируетъ Лангъ, есть подходящее къ каждому данному случаю движеніе всего тѣла и голоса съ цѣлью возбудить въ зрителѣ тотъ или иной аффектъ". „Такимъ образомъ, сценическая игра обнимаетъ съ одной стороны модулированія тѣломъ, его движеніями и постановкой, а съ другой—модулированія голосомъ согласно съ законами Искусства и Природы". Таково опредѣленіе и раздѣленіе сценической игры по составу. По существу же творчества „сценическая игра есть не что иное, какъ подражаніе характерамъ тѣхъ лицъ", которыя выводятся на сцену, а такъ какъ „дѣйствующее въ пьесѣ лицо есть одушевленное существо, выведенное на сцену фантазіей въ подражаніе истинному" [44]), то сценическая игра есть подражаніе характерамъ истинныхъ лицъ. Задача сценической игры, наконецъ, состоитъ въ томъ, чтобы доставить зрителямъ развлеченіе и тѣмъ самымъ сильнѣе подвинуть ихъ къ душевнымъ движеніямъ", а это мыслимо

только въ томъ случаѣ, если чувство, которое актеръ хочетъ возбудить въ зрителѣ, раньше всего возникнетъ въ его собственной душѣ, ибо воспламенить другихъ можетъ только тотъ, кто не холоденъ въ глубинѣ своей души [45]). Сценическая игра „тѣмъ сильнѣе потрясаетъ зрителя, чѣмъ сильнѣе, живѣе, властнѣе и ярче ведется сцена дѣйствующимъ лицомъ. Внѣшнія чувства являются какъ бы дверями души, и когда черезъ нихъ врываются образы въ опочивальню душевныхъ ощущеній, то эти послѣднія, проснувшись, появляются по волѣ хорега“ [46]). Школьный театръ, слѣдовательно, выдвигаетъ переживаніе однимъ изъ первыхъ своихъ положеній; хотя въ сущности, понятіе о переживаніи здѣсь отожествлено съ понятіемъ о темпераментномъ исполненіи.

Значеніе искусства въ дѣлѣ сценической игры, такимъ образомъ, заключается въ содѣйствіи болѣе успѣшному выполненію задачи ея, а именно: 1) „въ приданіи блеска и изящества“ какъ сценической рѣчи, такъ и жесту, при помощи котораго „мы оживляемъ нашу рѣчь и достигаемъ большей силы впечатлѣнія, чѣмъ одною только рѣчью“ и 2) въ совершенствованіи самаго творческаго процесса, ибо „необходимо внимательное изученіе и многократное размышленіе, чтобы сначала представить себѣ, каковы должны быть движенія даннаго лица и тогда уже стремиться воспроизвести ихъ въ пластикѣ и тонѣ“.

Выясняя сущность сценическаго творчества, Лангъ говоритъ, что въ этомъ отношеніи сценическая игра сходна съ драмой, „потому что, какъ съ одной стороны, поэтъ при помощи гармонично вымышленныхъ фактовъ и другъ съ другомъ согласованныхъ частей произведенія комбинируетъ всѣ тѣ перепетіи, т. е. цѣпь развертывающихся событій и ихъ развязку,—какія онъ считаетъ необходимыми для правильнаго опредѣленія характера фабулы и дѣйствующихъ лицъ, такъ съ другой стороны, и игра изображаетъ на сценѣ тѣхъ же самыхъ лицъ, которыя участвуютъ въ записанной фабулѣ, помощью характеровъ и поступковъ ихъ. А это требуетъ большого искусства и труда, такъ какъ лица, выводимыя на сцену, не совсѣмъ тѣ, что нѣкогда участвовали въ исторіи, такъ напримѣръ, Медея Сенеки была не настоящей дочерью Эета, царя Колхиды, но лишь нѣкоторымъ подобіемъ ея, и эта послѣдняя на сценѣ изображала то, что первая дѣлала въ жизни. И эту вымышленную Медею поэтъ надѣлилъ соотвѣтствующими словами и поступками не въ томъ смыслѣ, что именно такъ она говорила, убивая своихъ сыновей, но такъ какъ можно было бы вполнѣ основательно предполагать, что приблизительно такъ она должна была говорить, если бы вообще говорила въ припадкѣ

жажды мщенія. Итакъ, создать такое драматическое произведеніе при помощи правдоподобныхъ выводовъ изъ несомнѣнно существовавшихъ причинъ въ подражаніе природѣ и есть, по всеобщему мнѣнію, наивысшая задача искусства. То, что поэтъ дѣлаетъ при созданіи драматическаго произведенія, согласуя, въ видахъ правдоподобія, слова дѣйствующихъ лицъ съ ихъ страстями, то вслѣдъ за симъ воспроизводится игрой, причемъ страсти дѣйствующихъ лицъ изображаются на сценѣ посредствомъ тѣлодвиженій, сохраняя то же правдоподобіе, что и является не менѣе важной задачей искусства" [47]).

Таковы основныя положенія школьнаго сценическаго искусства.

Разсмотримъ теперь въ отдѣльности принципы декламаціи и принципы пластики.

Изъ сочиненія Ланга видно, что вопросы сценической декламаціи школьнаго театра разрабатывались на основаніи классическихъ ораторовъ Цицерона и Квинтиліана съ одной стороны, и съ другой—на основаніи сочиненія іезуита отца Ювенція „Ratio discendi et docendi" (Lungduni, 1692); этотъ же послѣдній имѣетъ въ виду декламацію ораторовъ и текстуально повторяетъ свои разсужденія о декламаціи въ другомъ своемъ сочиненіи „Candidatus rhetoricae" (Parisiis, 1774). Изъ разсмотрѣнія цѣлаго ряда сочиненій по реторикѣ современныхъ наиболѣе крупныхъ авторовъ, какъ напримѣръ, Каузинъ [48]) и др. совершенно ясно, что сценическая декламація школьнаго іезуитскаго театра была декламаціей современныхъ ораторовъ; если же сравнить эту послѣднюю съ ораторской декламаціей по Цицерону и Квинтиліану, то окажется, что іезуитская ораторская декламація была классической ораторской декламаціей, а, слѣдовательно, декламація іезуитскаго школьнаго театра была классической ораторской декламаціей. Что же касается этой послѣдней, то нужно раньше всего замѣтить, что благодаря развитію общественной жизни въ Римской Имперіи, ораторскимъ искусствомъ римляне занимались очень много, и вопросы въ частности ораторской декламаціи были ими тщательно разработаны; особеннаго вниманія здѣсь заслуживаютъ труды Цицерона и Квинтиліана; а затѣмъ, на основаніи знакомства съ ними приходится придти къ заключенію, что декламацію они заимствовали у актеровъ, однако не трагическихъ, рѣчь которыхъ, по ихъ понятіямъ, была слишкомъ пѣвуча, повышена и не естественна, но у актеровъ комическихъ. „Не худо декламаціи научиться у комическихъ актеровъ, говоритъ Квинтиліанъ [49]), надо научиться у нихъ разсказу, съ какимъ видомъ увѣрять, какимъ оттѣнкомъ голоса возбуждать гнѣвъ или сожалѣ-

ніе“, избѣгая при этомъ сгущенныхъ театральныхъ красокъ и соблюдая чувство мѣры. Что римскіе трагики играли совсѣмъ не такъ, какъ комики, и что ихъ профессіи рѣзко отличались даже одна отъ другой, подтверждаютъ свидѣтельства многихъ классическихъ авторовъ. „Комикъ говоритъ, а трагикъ вопитъ“, поясняетъ напримѣръ Апулей [50]). Подробнѣе другихъ рисуетъ декламацію комиковъ Квинтиліанъ [51]): „они говорятъ, пишетъ онъ, не совсѣмъ такъ, какъ мы говоримъ обыкновенно, что было бы лишено искусства, однако же и не сильно отступаютъ отъ естественной рѣчи, что было бы недостаткомъ,—они нѣсколько украшаютъ обыкновенную рѣчь своими сценическими прикрасами“.

Итакъ, искусство школьнаго актера черезъ ораторское искусство приближалось къ искусству римскаго комическаго актера. Но связь съ классической комедіей была и другая: школьный театръ произошелъ изъ разучиванія и разыгрыванія комедій Теренція и др. римскихъ авторовъ и изъ подражанія имъ для усвоенія живой разговорной латинской рѣчи. Такимъ образомъ, школьный актеръ былъ всячески воспитанъ на римской комедіи: и въ отношеніи оригинальной и подражательной литературы, и въ отношеніи сценическаго искусства. Выяснить настоящее положеніе чрезвычайно важно какъ для пониманія искусства школьнаго актера, такъ и для сравненія его съ французскимъ сценическимъ искусствомъ ложно-классическаго періода, такъ какъ они оба, исходя изъ античныхъ принциповъ, въ результатѣ дали два совершенно разныхъ искусства актера.

Опредѣляя понятіе „декламація“, Лангъ говоритъ: „декламація есть игра, хотя послѣдняя обозначаетъ преимущественно движенія тѣла, а первое—произнесеніе словъ помощью голосовыхъ средствъ“. Опредѣленіе это почти доподлинно взято у Цицерона и Квинтиліана [52]).

Положенія декламаціи таковы.

„Декламація должна быть естественной и какъ бы обыденной. Первое ея достоинство заключается въ естественности, т. е. чтобы говорящій на сценѣ не иначе произносилъ періоды и отдѣльныя слова, какъ если бы онъ ихъ говорилъ въ простой бесѣдѣ съ благородными людьми; но только, въ виду большаго количества слушателей и отдѣляющаго ихъ разстоянія, голосъ надо давать значительно выше и энергичнѣе.

Поэтому-то отецъ ордена Іисуса Ювенцій вполнѣ разумно говоритъ въ своемъ „Ratio discendi et docendi“, что очень помогаетъ учащимся въ занятіяхъ декламаціей, если они тихимъ голосомъ, какъ бы запросто, вполнѣ естественнымъ говоркомъ скажутъ

то, что имъ предстоитъ декламировать. Ибо первая забота актера должна заключаться въ томъ, чтобы хорошо себѣ уяснить то, что они будутъ декламировать, а также перевести на родной языкъ и попробовать сначала сказать на родномъ языкѣ то, что затѣмъ они будутъ декламировать по латыни. Потому что такимъ образомъ, понявъ смыслъ, заключающійся въ словахъ, они легко поймутъ, какимъ тономъ имъ нужно пользоваться и какой жестъ наиболѣе естественно долженъ сопровождать слова. Затѣмъ слѣдуетъ призывать болѣе опытныхъ товарищей, чтобы они на собственномъ примѣрѣ показали хорошую декламацію, такъ какъ часто по ихъ исполненію можно научиться большему, чѣмъ съ голоса преподавателя декламаціи, къ которому ученики привыкли [53]).

Такимъ образомъ, первое положеніе декламаціи „естественность, какъ бы обыденность" ея. Но и ложноклассическій театръ постоянно говорилъ о естественности, и слово „naturel", начиная съ Буало, встрѣчается въ каждомъ руководствѣ по искусству драмы и сцены; въ то же время и Гамлетъ говорилъ о естественности, о ней говорятъ на всемъ протяженіи существованія театра, при чемъ каждая послѣдующая эпоха укоряетъ каждую предыдущую въ погрѣшности именно въ отношеніи естественности. Историкъ французской драмы въ XVIII ст. Геффъ (Gaiffe) [54]) очень вѣрно опредѣляетъ это явленіе, говоря, что „каждая эпоха по своему понимаетъ естественное, которое, однако, всегда далеко отстоитъ отъ истинной природы".

Дѣйствительно, натурализмъ—лишь исконное стремленіе искусства и художественной мысли безъ возможности когда-либо достигнуть цѣли.

„Слѣдующее за симъ достоинство декламаціи заключается въ томъ, чтобы она соотвѣтствовала произносимымъ словамъ и ихъ смыслъ внушала слушателямъ вмѣстѣ съ соотвѣтствующимъ душевнымъ движеніемъ [55]). „Такъ, любовь требуетъ нѣжнаго, страстнаго голоса; ненависть—строгаго и рѣзкаго; радость—легкаго, возбужденнаго; горе—разбитаго, жалобнаго, прерываемаго вздохами; страхъ—дрожащаго и неувѣреннаго; смѣлость—сильнаго, напряженнаго; гнѣвъ—стремительнаго, быстраго и нечленораздѣльнаго; презрѣніе—легкаго, какъ бы насмѣшливаго; удивленіе—потрясеннаго, наполовину умолкающаго, наполовину слышнаго; жалоба—кричащаго, сварливаго, страдальческаго. Какъ научиться этимъ оттѣнкамъ выраженій голоса и воспроизводить ихъ, нельзя передать мертвой буквой, нельзя выразить схематическимъ рисункомъ, подобно тому, какъ можно болѣе или менѣе разъяснить вопросы пластики" [56]).

Основаніе настоящаго положенія декламаціи ведетъ свое начало изъ міра античнаго, такъ какъ еще Цицеронъ сказалъ, что „каждое движеніе души имѣетъ свое естественное выраженіе въ голосѣ, мимикѣ и жестѣ" [57]).

Что же касается выполненія декламаціи, т. е. того, что въ позднѣйшее время стало называться дикціей,—ибо у римлянъ и у іезуитовъ dictio обозначало стиль, слогъ, рѣчь въ примѣненіи къ поэту, а не актеру,—то Лангъ не устанавливаетъ въ этомъ отношеніи никакихъ основныхъ требованій; между тѣмъ, всѣ классическія и современныя ему реторики безъ исключенія предлагаютъ одни и тѣ же четыре требованія, а именно: требованія чистоты, ясности, красоты и легкости рѣчи. Въ то же время Лангъ подробно останавливается на требованіяхъ, отсюда вытекающихъ, что позволяетъ думать, что онъ лишь пропустилъ ихъ, пропустилъ въ виду ихъ полной очевидности, но отнюдь не въ виду непризнаванія ихъ.

Подробно объ этихъ требованіяхъ говоритъ Каузинъ въ помянутомъ выше сочиненіи по реторикѣ, но такъ какъ онъ, въ сущности, повторяетъ слова Квинтиліана, то, для того чтобы дать имъ опредѣленіе, слѣдуетъ обратиться къ этому послѣднему. По Квинтиліану [58]), чистота рѣчи заключается въ отсутствіи какого бы то ни было особаго говора и правильности произнесенія всѣхъ гласныхъ и согласныхъ. Ясность—въ точномъ и опредѣленномъ произнесеніи всего слова и всей фразы, не исключая окончаній; явственному произнесенію фразы способствуютъ точныя и правильныя остановки, такъ—никогда нельзя останавливаться среди фразы, не закончивъ смысла отдѣльной ея части; въ противномъ же случаѣ, это нужно дѣлать по возможности незамѣтно, какъ бы тайкомъ; не называя этого качества рѣчи ясностью, Лангъ говоритъ, однако, о немъ: „нужно избѣгать того, чтобы ученики обрывали рѣчь тамъ, гдѣ не слѣдуетъ, чтобы они говорили слишкомъ много на одномъ и томъ же дыханіи, но нужно, чтобы они строго заканчивали періоды и соблюдали знаки препинанія; чтобы они не перескакивали черезъ запятыя, которыя служатъ въ рѣчи остановками для нѣкотораго замедленія ея теченія. Большіе знаки препинанія, называемые точками, являются конечными. Здѣсь нужно остановиться дольше и перевести дыханіе. Нѣкоторые при чтеніи гекзаметра ошибочно понижаютъ рѣчь съ окончаніемъ стиха или при чтеніи пентаметра останавливаются на цезурѣ, или передъ двусложнымъ словомъ, которымъ обыкновенно заканчиваются такіе стихи. Слѣдуетъ держаться того правила, чтобы рѣчь оканчивать только со смысломъ ея, кромѣ только тѣхъ случаевъ, гдѣ періодъ настолько

длиненъ, что на него не хватаетъ одного дыханія: въ такихъ случаяхъ слѣдуетъ на серединѣ слегка остановиться. Нѣкоторымъ недостаткомъ является слишкомъ сильное пониженіе голоса съ окончаніемъ какой-либо мысли, но прежде всего нужно внимательно слѣдить за тѣмъ, чтобы отчетливо произносились окончанія словъ; ибо очень часто ихъ глотаютъ съ большимъ ущербомъ для смысла" [59]).

Съ опредѣленіемъ красоты Квинтиліанъ совмѣщаетъ то, что у Каузина и другихъ іезуитовъ разумѣется подъ легкостью, т. е. непринужденность, плавность и гибкость теченія рѣчи; красота рѣчи, говоритъ онъ, заключается въ свободномъ, мужественномъ, плавномъ, гибкомъ, твердомъ, пріятномъ, чистомъ и ясномъ голосѣ; при этомъ держаться слѣдуетъ по преимуществу средняго регистра, такъ какъ „низкія ноты не производятъ надлежащаго впечатлѣнія, а самыя высокія могутъ легко сорваться".

Результатомъ всѣхъ этихъ внутреннихъ и внѣшнихъ требованій, предъявляемыхъ къ декламаціи, являются правила „измѣненія тона".

„Голосъ долженъ быть гибокъ, долженъ мѣняться, становиться то напряженнѣе, то слабѣе, то выше, то ниже, то сильнѣе, то тише; рѣчь должна становиться то быстрѣе, то медленнѣе, сообразно съ требованіями смысла и естественности", такъ какъ первѣйшимъ недостаткомъ декламаціи должна считаться „монотонность или одна и та же высота голоса безъ какихъ-либо колебаній— истинное наказаніе для слушателей". „Пусть, однако, тотъ, кто хочетъ варіировать звукъ, слѣдитъ за тѣмъ, чтобы не впасть въ пѣніе, не давать слишкомъ частыхъ измѣненій звука или слишкомъ быстрыхъ переходовъ отъ высокаго къ низкому, минуя средній регистръ, то, вдругъ, опять отъ низкаго къ высокому, каковой недостатокъ прямо противоположенъ монотонности. Грѣшитъ также и тотъ, кто излишне мѣняетъ высоту голоса, не согласуясь со смысломъ словъ, кто говоритъ слишкомъ громко, когда надо говорить спокойно; кто говоритъ спокойно, когда смыслъ требуетъ болѣе сильнаго подъема".

Все это почти дословно взято Лангомъ у Ювенція.

Что же касается этого послѣдняго, то онъ свои наставленія заимствовалъ у Квинтиліана [60]). Однако, надо сказать, что у Квинтиліана декламаціи удѣлено несравненно больше вниманія и мѣста; такъ онъ посвятилъ ей добрую часть главы III кн. II-й, детально разбираясь въ требованіяхъ, предъявляемыхъ къ голосу, и въ средствахъ къ его совершенствованію.

Вообще, если сравнить іезуитскихъ школьныхъ писателей съ Квинтиліаномъ и Цицерономъ въ отношеніи ихъ вниманія къ во-

просу декламаціи, то надо сказать, что, перепѣвая мысли классиковъ, іезуиты удѣляли этому гораздо меньше вниманія. Изъ всѣхъ іезуитовъ Николай Каузинъ, на котораго мѣстами ссылается и Лангъ, удѣлилъ вопросу декламаціи вниманія больше всѣхъ своихъ собратьевъ, посвятивъ ему одну изъ шестнадцати книгъ своего сочиненія „О краснорѣчіи“, а именно—девятую. Такъ, раньше всего онъ развиваетъ слѣдующихъ два положенія: 1) игра есть краснорѣчіе тѣла и 2) игрѣ на практикѣ можно научиться скорѣе, чѣмъ на основаніи принциповъ. Далѣе онъ говоритъ объ изящной и обдуманной игрѣ и, въ противоположность ей, объ игрѣ грубой и необдуманной; затѣмъ объ игрѣ горячей, т. е. темпераментной и бездушной, холодной. Ниже слѣдуютъ мысли о декламаціи спеціально. Раньше всего онъ разсматриваетъ недостатки декламаціи: пѣніе, монотонность и проч., говоритъ о надорванномъ голосѣ, о хрипотѣ, о выдыхѣ и носовомъ звукѣ. Затѣмъ о достоинствахъ и недостаткахъ нормальнаго голоса. Къ числу главнѣйшихъ четырехъ достоинствъ декламаціи онъ относитъ: чистоту, ясность, красоту и легкость. Вся его работа основана главнымъ образомъ на трудахъ Цицерона, Квинтиліана и Демосѳена. Интересно также, что всѣ свои положенія онъ иллюстрируетъ массой цитатъ изъ библіи, евангелія, твореній отцовъ церкви и античныхъ и современныхъ свѣтскихъ писателей.

Что же касается русскихъ риторовъ и риторическихъ школьныхъ писателей, то у нихъ вопросъ о декламаціи разслѣдованъ еще бѣднѣе, чѣмъ у іезуитовъ.

Такъ, изъ цѣлой серіи латинскихъ и русскихъ рукописныхъ реторикъ въ Императорской Публичной Библіотекѣ только въ одной, авторъ которой не извѣстенъ, встрѣчается трактованіе вопроса о декламаціи или, какъ это тамъ значится: „О произвѣщеніи“,—дословный переводъ латинскаго „de pronuntiatione“ [61]).

Рукопись озаглавлена „О риторицѣ“ и относится къ первой половинѣ XVIII вѣка.

„Аще и положихомъ произвѣщенія описаніе въ первой книзѣ: обаче и здѣ воспоминаніе его несуетное быти вмѣнихомъ, ибо благопотребныя вещи воспоминаніе полезно есть къ вящему уразумѣнію тоя вещи.

Въ описаніи же сего подобаетъ разсуждати произношеніе гласа и движеніе.

Произношеніе гласа полезно есть ритору да ушеса слышателей воздвизаетъ, произношеніе же движенія полезно есть, да очеса воздвизаетъ. Яко сими двоихъ чувствъ органами въ сердце происходятъ страсти. Тѣмъ же толико знаменованіе гласа у рито-

ровъ есть, елико знаменованіе сердечныхъ, сирѣчь страстей. Яже зѣло воздвизаются гласомъ какова убо речеточецъ требуетъ воздвиженія сердца отъ слушателей, таковаго той страсти приличнаго долженствуетъ употребляти гласа: ибо аще требуетъ страсти гнѣва, долженствуетъ произносити гласъ острый, жестокій, часто усѣкаемый, ревность прообразующи: аще страсть печали долженствуетъ произносити гласъ плачевный не грубый, не зѣло громогласный и нескорорѣчный и утекательный и ко умаленію приличный: аще же требуетъ страсти страха, долженствуетъ гласъ произносити краткій, сниженный и негромогласный, аки бы заикающеся: аще же требуетъ страсти веселія долженствуетъ гласъ произносити пространный, любезный, тонкій, глаткій, веселый, въ громогласіи мѣрный: обаче нѣкогда отъ великія веселости мѣрно восклицающій.

Аще и иныя суть страсти: любовь, ненависть, надежда, и прочая, обаче и иныя вся возможно есть припрящи къ выше изявительнымъ страстемъ, и не точію различныхъ страстей, но и въ разныхъ частехъ каковыхъ страстей каковую ни буди отмѣнность гласа страсти приличную; да потщится сотворити на прикладъ: восклиновенія, уничиженія, и мѣрствованія тихость, яко обмѣнность обновляетъ и услаждаетъ ушеса слушателей и самаго глаголющаго въ трудѣ посылаютъ".

Совершенно ясно, что ученикамъ русскихъ духовныхъ школъ преподавались тѣ же принципы декламаціи, что и на Западѣ съ тою лишь разницею, что разработка ихъ была у насъ значительно бѣднѣе.

Нужно, однако, замѣтить, что ни въ реторикахъ, впрочемъ тамъ этого нельзя было и ожидать, ни въ сочиненіи Ланга ничего не говорится о различіи въ декламаціи при исполненіи того или другого рода драматическихъ произведеній, а именно трагедіи и комедіи, вопросъ, о которомъ много думали и разсуждали въ ту же эпоху французскіе ложно-классики. Объясненіе тому нужно искать, какъ въ томъ, что ораторское искусство не считалось съ этимъ вопросомъ, такъ вѣроятно, и въ томъ, что зная съ одной стороны теоретическое различіе между комедіей и трагедіей по Аристотелю, іезуиты писали, обыкновенно, произведенія такъ сказать, промежуточнаго типа, независимо даже отъ того, называли ли они ихъ трагедіей, комедіей или трагикомедіей. Комическій элементъ, собственно въ пьесѣ даже отсутствовалъ и присоединялся внѣшнимъ, искуственнымъ путемъ припомощи интермедій и интерлюдій; только со временемъ комическій элементъ сталъ входить непосредственно въ пьесу—напримѣръ, Жериволъ у

Ѳеофана Прокоповича. Съ другой же стороны, различіе въ исполненіи трагическихъ и комическихъ мѣстъ все же, очевидно, существовало и зиждилось во первыхъ на указаніяхъ относительно оттѣнковъ голоса для выраженія тѣхъ или иныхъ страстей, а съ другой—на различіи слога, стиля, рѣчи, понятія, опредѣлявшагося на латинскомъ языкѣ словомъ „dictio“.

Такъ, съ одной стороны, „декламація должна была соотвѣтствовать произносимымъ словамъ“ и „гармонировать съ чувствомъ“, причемъ ненависть, гнѣвъ, горе и страхъ требовали одного оттѣнка голоса, а радость и веселіе другого.

Съ другой же стороны всѣ современныя піитики о рѣчи—„dictio“ въ трагедіи и комедіи говорятъ, что въ комедіи рѣчь не должна достигать трагической возвышенности, но и не должна впадать въ тривіальность, свойственную миму. Такъ, напримѣръ, различалъ „dictio“ за сто лѣтъ до Ланга Понтанъ [62]). Лаврентій Горка въ 1707 году опредѣленіе Понтана повторилъ [63]). Очевидно, разнымъ „dictio“ отвѣчала и разная „pronuntiatio“.

Итакъ, школьная декламація сложилась непосредственно подъ вліяніемъ классической декламаціи, собственно, классической ораторской декламаціи и, какъ это выяснится своевременно, рѣзко расходилась не только съ современной декламаціей народнаго европейскаго театра, но также и съ декламаціей ложно-классическаго театра.

Иначе было въ школьномъ театрѣ съ искусствомъ жеста. Искусство жеста, или точнѣе и шире,—искусство пластики школьнаго театра сложилось слѣдующимъ образомъ. Во первыхъ и сильнѣйшимъ образомъ въ него вошли античные пластическіе принципы посредствомъ: 1) современнаго ораторскаго, через посредство классическаго ораторскаго искусства, такъ какъ искусство жеста было у ораторовъ разработано весьма подробно; но ораторскій жестъ вмѣстѣ съ ораторской пластикой касался, собственно, человѣка виднаго съ кафедры лишь до таліи и не обнималъ нижней части тѣла—бедеръ, колѣнъ, ногъ и ступней, а также касался человѣка неподвижнаго, мало того, человѣка въ единственномъ числѣ, т. е. безъ собесѣдниковъ, безъ партнеровъ, касался монолога и тирады, но ни въ коемъ случаѣ не діалога; 2) черезъ посредство памятниковъ античной скульптуры и живописи. Во вторыхъ же, поскольку были недостаточны принципы античной, преимущественно ораторской пластики, поскольку приходилось ихъ приспосабливать къ сценѣ, постольку въ искусство пластики школьнаго театра вошли пластическіе принципы и сценическіе пріемы современнаго европейскаго свѣтскаго внѣшкольнаго театра;

итакъ, пластика школьнаго театра и есть та область, на почвѣ которой школьное сценическое искусство сближается съ народнымъ европейскимъ сценическимъ искусствомъ.

Въ этомъ и заключается первое различіе искусства рѣчи отъ искусства пластики школьнаго театра по происхожденію, а слѣдовательно и по существу. Однако второе различіе еще глубже и рельефнѣе. Однимъ изъ сильнѣйшихъ факторовъ всякой пластики всегда является костюмъ; и если декламація римскихъ комиковъ, представлявшая собою лишь слегка раскрашенную разговорную рѣчь, могла оказаться вполнѣ натуралистичной, естественной. почти разговорной для школьнаго актера, ибо ему не надо было дѣлать никакихъ усилій для того, чтобы слѣдовать ей, римская ораторская пластика, обусловливавшаяся ношеніемъ тоги и плаща, свободою костюма, не могла быть такъ же естественной и натуралистичной для европейца XVI, XVII и XVIII вѣковъ. Поэтому въ противоположность декламаціи, школьная пластика должна была быть значительно искуственнѣе, условнѣе, нарочитѣе; декламація и пластика школьнаго сценическаго искусства не гармонировали, а въ то же время какъ разъ обратное явленіе приходится видѣть въ театрѣ ложно-классиковъ, гдѣ пластика и декламація гармонировали вполнѣ. Надо при этомъ замѣтить, что сценическій костюмъ въ пьесахъ античнаго содержанія у ложно-классиковъ эпохѣ и народности не соотвѣтствовали, между тѣмъ какъ въ школьномъ театрѣ историзмъ костюма соблюдался, въ виду чего, очевидно, сценическая правда отсутствовала въ обоихъ театрахъ.

Итакъ, обратимся къ принципамъ школьной пластики. Повторяя слова римскихъ ораторовъ, Лангъ опредѣляетъ пластику, какъ краснорѣчіе тѣла. „Ибо подобно тому, какъ душа высказывается въ словахъ, такъ точно тѣло выражаетъ свои ощущенія въ движеніи членовъ".

У классическихъ ораторовъ было еще одно опредѣленіе для пластики: всю совокупность красивыхъ, гармоничныхъ движеній, красиваго взаимнаго распредѣленія частей тѣла, всю красоту рисунка—все это они называли евритмикой;—Лангъ упоминаетъ и это опредѣленіе.

Главныя положенія пластики таковы.

Пластическія движенія должны быть „построены согласно съ правилами изящной игры и не должны быть основаны только на требованіяхъ грубой природы" [64]); хотя въ то же время пластика должна быть проста и не слишкомъ нарочито, искусственно сдѣлана, что досаждаетъ зрителю и теряетъ должную красоту" [65]). Слѣдовательно, въ этомъ отношеніи пластика расходится

съ декламаціей, которая должна быть „естественной“ и какъ бы обыденной“, тогда какъ пластика должна быть хотя и простой, но въ то же время „изящной“ и лишь не слишкомъ нарочитой и искусственной“—ясно, что извѣстная доля нарочитости и искусственности допускалась.

При этомъ, однако, драматическая пластика отмежевываетъ себя отъ балетной, къ упражненію въ которой драматическій актеръ можетъ прибѣгать лишь очень осторожно въ виду того, что она слишкомъ искуственна и что занимаясь ею можно испортить себѣ правильную походку, чрезмѣрно развертывая ноги [66]). Далѣе, на основаніи положенія Цицерона, что „каждое движеніе души имѣетъ свое естественное выраженіе въ голосѣ, жестѣ и мимикѣ“, „движенія должны отвѣчать діалогу и смыслу словъ“, для чего необходимо, чтобы „актеръ хорошо понималъ мысль поэта, интенсивно возбуждалъ въ себѣ то же душевное состояніе и своими душевными переживаніями, словами и всей своей игрой его возможно сильно выражалъ“ [67]).

Далѣе „жестъ (игра) долженъ предшествовать рѣчи. Это надо понимать такъ. Актеръ, прежде, чѣмъ отвѣтить на услышанныя слова, долженъ игрою изобразить то, что онъ хочетъ сказать, чтобы зритель по одной игрѣ могъ тотчасъ понять, что происходитъ въ душѣ актера и что онъ скажетъ затѣмъ словами. Напримѣръ, одинъ проситъ у другого, чего тотъ не хочетъ или не можетъ исполнить: отрицательнымъ движеніемъ онъ долженъ ему показать это прежде, чѣмъ скажетъ на словахъ и т. п.

Это правило основано на требованіи природы. Это видно изъ того, что во всякомъ разговорѣ слушатель замѣчаетъ въ себѣ естественное побужденіе обнаружить, пріятно или непріятно ему то, что онъ слышитъ прежде, чѣмъ придутъ ему на умъ слова, которыми онъ сможетъ высказать свое внутреннее чувство. Причина этого явленія заключается въ томъ, что члены тѣла подвижнѣе въ исполненіи своихъ обязанностей относительно чувства, чѣмъ душа относительно разсудка. И легче объясниться знакомъ, чѣмъ словами, такъ какъ въ послѣднемъ случаѣ надо затратить больше душевныхъ силъ, чѣмъ въ первомъ. Ощущенія возбуждаются направленной на нихъ фантазіей непосредственно, а слова должны сначала, такъ сказать, быть выработаны мыслью въ мастерской чувства, пока, наконецъ, осознанныя вполнѣ, они смогутъ быть произнесены языкомъ.

Возьмемъ примѣръ въ природѣ. На клавикордахъ ударные рычаги нажимаются прежде, чѣмъ струны подъ ихъ ударомъ издадутъ звукъ. Такъ и въ человѣкѣ. Воспринимаетъ раньше всего вообра-

женіе, оно возбуждаетъ чувство и члены тѣла прежде, чѣмъ разсудокъ придетъ въ дѣйствіе и выразитъ осознанное чувство въ словахъ. И актеръ долженъ слѣдовать этому природному порядку явленій и жестомъ предупреждать рѣчь [68]).

Однако, „нужно въ то же время обращать вниманіе на то, чтобы движеніе не было длительно и отъ времени до времени прерывалось съ прекращеніемъ рѣчи. Когда актеръ начнетъ говорить на новую тему, онъ долженъ присоединить къ тому и соотвѣтствующую игру, онъ долженъ сдѣлать движеніе головою, когда онъ выражаетъ согласіе или отрицаніе, или прислушивается къ рѣчи собесѣдника. Особенно же въ томъ случаѣ, если нужно выразить негодованіе, гнѣвъ или какое-либо другое сильное чувство“ [69]).

Общность главныхъ положеній въ области жеста влекла за собою детальныя указанія относительно всѣхъ частей тѣла въ отдѣльности; Лангъ разбиваетъ ихъ на нѣсколько главъ, относя каждую изъ главъ къ тѣмъ или инымъ частямъ тѣла отъ ступней до головы послѣдовательно. Раньше всего говоритъ онъ „о ступняхъ и ногахъ“ [70]).

„Въ положеніи ступней слѣдуетъ обращать вниманіе на то, чтобы онѣ никогда не были другъ другу параллельны, но чтобы стоя на подмосткахъ онѣ всегда были нѣсколько развернуты такъ, чтобы во время хода одна ступня была обращена пальцами въ одну, другая въ другую сторону“. Такой способъ постановки и движенія ступней для установленія терминологіи Лангъ предлагаетъ называть „сценическимъ крестомъ“. Сценическій крестъ долженъ на сценѣ соблюдаться всегда, стоитъ ли, идетъ ли, сидитъ ли актеръ. Лангъ это разъясняетъ такимъ образомъ.

„На основаніи мнѣнія всѣхъ свѣдущихъ людей извѣстно, что на сценѣ нужно стоять крестомъ, т. е. развернувъ ступни ногъ. Отсюда я дѣлаю заключеніе: слѣдовательно, нужно ходить такъ, чтобы, когда бы во время игры не пришлось остановиться, этотъ же сценическій крестъ имѣлся въ моментъ остановки и не приходилось бы образовывать его, предварительно мѣняя положеніе ступней, какъ обыкновенно дѣлаютъ тѣ, кто или не знакомъ съ этимъ методомъ походки или имъ не занимался. Въ самомъ дѣлѣ, движеніе и остановка другъ отъ друга находятся въ такой зависимости, что когда одно кончается, начинается другое. А внѣ ихъ всякія промежуточныя движенія ногъ должны считаться излишними и ненужными, а потому несовершенными и ошибочными, такъ какъ не содѣйствуютъ цѣлямъ игры, основанной на требованіяхъ природы и искусства, которое ничего лишняго не терпитъ“. Правила сценическаго креста античный театръ не зналъ, т. е. по крайней мѣрѣ

не оговорилъ ни въ одномъ изъ сочиненій современныхъ ему писателей; однако, живопись и скульптура какъ античная, такъ и эпохи возрожденія придерживались его безусловно. Трудно думать, что средневѣковый европейскій театръ выработалъ его, а поэтому остается предполагать, что школьный театръ заимствовалъ его у живописи и скульптуры тѣмъ болѣе, что Лангъ говоритъ въ предисловіи о великомъ значеніи этихъ искусствъ въ дѣлѣ сценическаго искусства.

Постановка ногъ само собой вытекаетъ изъ постановки ступней, поэтому Лангъ говоритъ, что „ноги не должны стоять на сценѣ прямо, ровно и параллельно", чего „можно достичь, если корпусъ никогда не будетъ сохранять прямого фасоваго положенія, но будетъ болѣе или менѣе повернутъ къ зрителю въ профиль. Въ такомъ случаѣ обѣ ноги необходимо должны будутъ, по указанію самой природы, слѣдовать общему положенію всего тѣла вообще, ибо, если не принять совершенно уродливаго и противоестественнаго положенія, то не можетъ быть, чтобы при косомъ положеніи тѣла обѣ ноги сохраняли фасовое положеніе— и одна нога непремѣнно слегка отвернется отъ другой". При этомъ одна нога должна быть слегка выдвинута впередъ, а другая должна отступать". „Параллельное же положеніе ступней влечетъ за собой неправильное положеніе всего корпуса, дѣлая актера безжизненной статуей".

Далѣе идетъ интереснѣйшее изложеніе правила „сценическаго шага".

„Такъ какъ отъ природы далеко не всѣ учащіеся легкоподвижны, и искусство должно выработать правильную постановку корпуса и походку, преимущественно для театра, то я прошу позволенія пространно разъяснить мои взгляды на сценическій шагъ или, иными словами, на движеніе ногъ во время хода.

Если въ этомъ направленіи я скажу что-нибудь неожиданное, что читателю покажется новымъ, необыкновеннымъ или слишкомъ изысканнымъ и изощреннымъ, то я предлагаю ему попробовать это на практикѣ, послѣ чего, надѣюсь, онъ будетъ судить не такъ строго, какъ это ему покажется нужнымъ съ перваго взгляда.

Итакъ, я требую отъ походки и въ передвиженіи ногъ извѣстнаго сценическаго шага, другими словами, опредѣленной походки, состоящей изъ опредѣленныхъ шаговъ. Этотъ сценическій шагъ содержитъ въ себѣ три или четыре шага, при чемъ актеръ долженъ ступать, сохраняя внимательно и настойчиво, какъ вообще вездѣ и всегда, сценическій крестъ,—каковой терминъ я предложилъ установить выше. Разберемся въ этомъ. Если актеръ будучи на

сценѣ хочетъ передвинуться съ одного мѣста на другое или итти впередъ, то онъ сдѣлаетъ это нелѣпо, если не отведетъ сначала нѣсколько назадъ ту ногу, которая стояла впереди. Такимъ образомъ, нога, стоявшая прежде впереди, должна быть отведена и затѣмъ снова выдвинута впередъ, но дальше, чѣмъ стояла раньше. Затѣмъ слѣдуетъ другая нога и ставится впереди первой, но первая нога, чтобы не отставать, снова выдвигается впередъ второй; при этомъ движеніи нужно помнить, опять таки, что ноги должно ставить всегда врозь. Такъ дѣлаются первый, второй, третій и четвертый шаги. Тогда нужно немного остановиться, какъ-бы дѣлая паузу. При большемъ перемѣщеніи актеръ, если не уходитъ со сцены, долженъ вслѣдъ за четвертымъ, пятый шагъ сдѣлать назадъ, а затѣмъ итти по-прежнему и снова остановиться. Тогда опять пусть идетъ, какъ сказано, но перемѣнивъ ноги".

Длинныя разсужденія Ланга въ оправданіе правилъ сценическаго шага и креста безусловно свидѣтельствуютъ о томъ, что походка и постановка ногъ внѣ сцены въ эпоху школьнаго театра въ Европѣ далеко отступаетъ отъ этихъ принциповъ. Не отказывая сценическому шагу въ большой условности, отчасти удержавшейся, впрочемъ, въ костюмномъ репертуарѣ и донынѣ, нужно признать, что правило сценическаго креста вполнѣ естественно, но что являясь таковымъ въ настоящее время, оно могло и должно было казаться новымъ и вычурнымъ въ эпоху XVII вѣка, когда въ подавляющемъ большинствѣ, очевидно, ходили, ставя ступни параллельно. Замѣтимъ, что, хотя и существуетъ извѣстная разновидность въ постановкѣ ногъ въ зависимости отъ сложенія — ноги arqués и jarretés—однако вполнѣ параллельное или тѣмъ болѣе скошенное внутрь положеніе ступней характеризуетъ, обыкновенно, людей некультурныхъ. Со словъ Ланга правила креста и сценическаго шага были общеприняты.

„Не я одинъ замѣтилъ правила креста, постановки ногъ и сценическаго шага; предшествовавшіе мнѣ и болѣе меня свѣдующіе хореги, отмѣчая углемъ, мѣломъ или известью на полу сценическій крестъ, заставляли молодежь много и долго упражняться, чтобы научить ихъ крестообразно двигать ногами, зная, что отъ природы никому не легко правильно ходить по сценѣ; далеко не всѣ одинаково способны къ сценической игрѣ и нужно много упражняться, чтобы ей научиться. Если же однажды высказанный способъ сценической походки будетъ примѣненъ, то, я увѣренъ, хорегъ убѣдится въ томъ, сколько красоты прибавится сценической игрѣ, которая внѣ этого всегда будетъ не совершенна и не отдѣлана.

Принципы этого „сценическаго шага" сохранены были и въ

русскихъ школьныхъ дѣйствахъ. Такъ, въ Amphion'ѣ, поэтикѣ 1692 г. [71]), говорится, что до остановки надо дѣлать два три шага.

Переходя отъ ногъ къ колѣнамъ, Лангъ говоритъ, что „то изъ нихъ, которое находится впереди, независимо отъ того, правое ли оно или лѣвое, должно быть согнуто такъ, чтобы слегка выдаваться наружу. Чтобы это получилось, актеру нужно ногу, стоящую сзади, на всемъ ея протяженіи держать прямо настолько, чтобы, слегка откинувъ верхнюю часть туловища, поручить тяжесть его этой сзади стоящей ногѣ, чтобы оно, такъ сказать, покоилось на ней. Нужно также обращать вниманіе на положеніе бедеръ; управляя сгибомъ всего корпуса въ зависимости отъ различныхъ требованій сценической игры, они являются центромъ всѣхъ движеній, такъ что сгибая, сокращая, выпрямляя или поворачивая бедра, мы, въ зависимости отъ различныхъ требованій игры, получаемъ различный рисунокъ.

Къ движенію бедрами нужно также отнести движенія плечами, потому что эти части тѣла связаны другъ съ другомъ такъ, что одна изъ нихъ двигаясь, влечетъ за собою и другую, въ цѣляхъ красиваго рисунка".

„Вопросъ о томъ какъ слѣдуетъ становиться на колѣни и садиться, относится, повидимому, также къ вопросу о движеніи ногъ. Часто приходится говорить стоя на согнутомъ колѣнѣ, что слѣдуетъ дѣлать преимущественно на одномъ колѣнѣ. Тутъ осмотрительный актеръ долженъ слѣдить за тѣмъ, чтобы дѣлать это, красиво уложивъ складки костюма, и не оскорблять при этомъ въ глазахъ зрителя правилъ приличія. Что же касается лицъ женскаго пола, если ихъ присутствіе на сценѣ необходимо— эта оговорка станетъ понятной, если вспомнить, что въ школьномъ театрѣ женскія роли исполнялись мущинами, что іезуиты были вообще противъ введенія женщинъ на сцену и что если они въ этомъ иногда уступали, то нехотя; здѣсь же это касается какъ женщинъ-исполнительницъ, такъ и ролей женщинъ, исполнявщихся мущинами—то онѣ должны всегда говорить стоя на двухъ колѣняхъ; при этомъ женщинъ и дѣвушекъ касается именно этотъ способъ колѣнопреклоненія, а не преждепомянутый, относящійся только къ мущинамъ.

Садясь слѣдуетъ заботиться о томъ, чтобы садиться на такую скамейку, чтобы ноги доставали до полу, а не висѣли въ воздухѣ. Лучше при этомъ, если актеръ сядетъ на передній край скамьи и не всѣмъ корпусомъ. Такъ лучше расположить всѣ члены въ зависимости отъ требованій общаго рисунка посадки" [72]).

Подробнѣе всего въ школьномъ театрѣ былъ разработанъ

жестъ руки, что вполнѣ понятно въ виду связи этого жеста съ ораторскимъ искусствомъ. И дѣйствительно, вліяніе его здѣсь сказалось безусловнымъ и сильнѣйшимъ образомъ. Основныя положенія для пластики рукъ таковы.

„Дѣлать жесты слѣдуетъ преимущественно правой рукой"; лѣвая при этомъ не должна быть все время неподвижна, но для пластическаго выраженія того, что требуетъ существо рѣчи она должна только помогать правой рукѣ, вторить ей; „когда же дѣйствуетъ одна только правая рука, какъ это обыкновенно и бываетъ, лѣвая должна оставаться въ полномъ покоѣ, причемъ ее держать слѣдуетъ преимущественно такъ, какъ если бы она была рукояткой у нашего бока", т. е. подбоченившись.

„Руки при движеніи должны быть, по возможности, дальше отъ корпуса и двигать ими слѣдуетъ, не прижимая ихъ къ бедрамъ или бокамъ, но либо вытянувъ ихъ, либо направляя движеніе къ головѣ или груди".

„Далѣе, пальцы слѣдуетъ держать такъ, чтобы указательный былъ вытянутъ болѣе или менѣе прямо, а остальные постепенно начинали сгибаться и все болѣе и болѣе приближались къ ладони; однако ихъ не должно держать въ одномъ и томъ же положеніи, какъ деревяшки, не мѣняя ихъ рисунка,—они должны самостоятельно двигаясь, каждый по своему сгибаться, сокращаясь, выпрямляясь, мѣняя свой рисунокъ то больше, то меньше, сообразно съ требованіемъ рѣчи или чувства" [73]).

Всѣ сочиненія по реторикѣ какъ современныхъ писателей, такъ и классическихъ, давали обыкновенно, точныя указанія относительно того, какого жеста требуетъ тотъ или иной аффектъ. Лангъ приводитъ наиболѣе важныя изъ нихъ. Въ нормальномъ случаѣ, при обыкновенномъ разговорѣ должна быть слегка вытянута правая рука; если актеръ говоритъ о себѣ, онъ можетъ приложить руку къ груди или, не касаясь ея, хотя бы намекнуть на это движеніемъ руки. Далѣе,

„При удивленіи слѣдуетъ обѣ руки поднять и приложить нѣсколько къ верхней части груди, ладонями обративъ къ зрителю.

При выраженіи отвращенія надо лицо повернуть въ лѣвую сторону и протянуть руки, слегка поднявъ ихъ, въ противоположную сторону, какъ бы отталкивая ненавистный предметъ. То же самое можно выразить одной правой рукой, держа ее въ подвѣшенномъ состояніи, слегка согнувъ ее въ кисти и повторнымъ движеніемъ какъ бы отталкивать ненавистный предметъ.

Прося пощады, нужно или обѣ руки поднять ладонями другъ къ другу, или опустить ихъ, или сжать ихъ пальцы въ пальцы.

Для выраженія горя и грусти нужно соединить руки пальцы въ пальцы и поднять ихъ или къ верхней части груди, или опустить ихъ къ поясу. То же самое получится, если правую руку слегка вытянуть и поднести къ груди.

Взывая, мы скромно протягиваемъ руки кверху, нѣсколько раскрывъ обѣ кисти и повернувъ ихъ одну къ другой, и при томъ немного книзу, чѣмъ обозначается важность предмета.

Порицаемъ мы, согнувъ три пальца и развернувъ указательный; или согнувъ средній и развернувъ три остальныхъ, или же согнувъ третій и четвертый.

Давая совѣтъ, мы руки и кисти слегка развертываемъ обращая ихъ къ собесѣднику, какъ бы готовясь его обнять.

При вопросѣ мы правую руку слегка подымаемъ, откинувъ ее назадъ.

При раскаяніи мы прижимаемъ руку къ груди.

Для выраженія страха мы прикладываемъ правую руку къ груди, соединивъ вверху четыре пальца и затѣмъ вытягиваемъ руку ладонью внизъ раскрывъ ихъ [74]).

Давая, такимъ образомъ, цѣлую систему пластическихъ движеній, выражающихъ тотъ или иной аффектъ, Лангъ очень подробно говоритъ о тѣхъ жестахъ, которыхъ слѣдуетъ избѣгать.

„Локти не слѣдуетъ прижимать къ таліи, надо держать ихъ развернутыми и отведенными отъ туловища. Нельзя также дѣлать одновременно движеніе двумя одинаково и на одномъ уровнѣ вытянутыми руками,—одну руку надо нѣсколько приподнять, другую опустить, одну вытянуть нѣсколько прямѣе, другую нѣсколько сократить и, подымая руку, всегда отводить локти отъ туловища. Это нужно дѣлать во всякомъ случаѣ, какъ этому слѣдуютъ хорошіе художники и скульпторы. Руки и кисти не слѣдуетъ держать около средней части корпуса, руки не должны висѣть не сложенными вмѣстѣ и не должны вскидываться, какъ копья.

„Нужно избѣгать дѣлать движеніе рукой передъ глазами или очень высоко, закрывать глаза и лицо, которое всегда должно быть видно зрителю; засовывать руку некрасивымъ жестомъ за пазуху или въ карманъ и т. д. Никогда не слѣдуетъ сжимать руку въ кулакъ, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда на сцену выводится простонародіе, которое только и можетъ пользоваться такимъ жестомъ, такъ какъ онъ грубъ и не красивъ; или же если хотятъ показать сильный гнѣвъ, то иногда приходится погрозить кулакомъ.

Нехорошо съ шумомъ соединять руки и хлопать въ ладоши; это разрѣшается только въ комическихъ сценахъ. Щелканіе большимъ и среднимъ пальцами, чѣмъ пользуются для выраженія

досады и при отстраненіи собесѣдника съ презрѣніемъ, хотя вообще и не можетъ быть вовсе запрещено, однако допустимо лишь изрѣдка, такъ какъ обозначаетъ либо чванную спѣсь при неуваженіи, либо поверхностность въ досадѣ. Особенно должны это помнить вельможи, въ которыхъ не должно быть ничего вульгарнаго и некрасиваго, но въ которыхъ должна быть видна отмѣнная важность соотвѣтственно ихъ достоинству.

Неправильно и некрасиво раскрывать пальцы рукъ такъ, чтобы они другъ отъ друга слишкомъ отдѣлялись.

Соединять пальцы руки въ верхней ихъ части съ кончикомъ большого пальца, какъ при письмѣ.

Тѣсно прижимать пальцы другъ къ другу, пожалуй даже согнувъ ихъ въ противоположную сторону, вытягивать ихъ.

Некрасиво потирать руки, обтирать ихъ, разсматривать ихъ; чистить ногти или чесать ими голову или какую-либо другую часть тѣла.

Никому не рекомендуется дѣлать жесты одной лѣвой рукой.

Дѣлать постоянно одинъ и тотъ же жестъ и одинаковымъ образомъ.

Подымать руки выше плечъ или головы; хотя это разрѣшается при сильномъ потрясеніи или въ безумномъ отчаяніи" [75]).

Но сильнѣе всего Лангъ обрушивается противъ такъ называемаго изобразительнаго, подражательнаго жеста, который въ свое время былъ осужденъ еще Квинтиліаномъ [76]).

„Хотя движеніе рукъ, а также всего тѣла и должны выражать то, что говорится, однако, нельзя допустить, какъ это иной разъ и бываетъ естественно, чтобы жестъ какъ бы воспроизводилъ упоминаемыя движенія рукъ. Напримѣръ: рубить дерево, стрѣлять изъ лука, бить палкой, копать землю, бросать мячъ и т. п., вполнѣ достаточно слегка намекнуть на это; особенно не надо прибѣгать къ реальному и комическому изображенію того, что легко явствуетъ изъ самыхъ словъ или изъ общей связи рѣчи. Но больше всего слѣдуетъ избѣгать жестовъ, которые изображаютъ что-либо неблаговидное и некрасивое, либо то, что могло бы оскорбить зрѣніе цѣломудренной публики".

Придавая такое огромное значеніе жесту, школьный театръ не могъ, понятно сочувствовать нововведенію французскаго придворнаго театра, а именно, ношенію на сценѣ перчатокъ; злоупотребленіе имъ во Франціи, а затѣмъ и въ другихъ странахъ приняло эпидемическій характеръ и, играя пьесы на античныя темы, актеры не только одѣвали современные французскіе костюмы но въ то же время непремѣнно носили перчатки.

Между школьнымъ іезуитскимъ и придворнымъ театрами вообще, видимо, былъ большой антагонизмъ; въ виду всего этого, вопросу о ношеніи перчатокъ Лангъ удѣлилъ очень много вниманія, жестоко противъ него обрушиваясь.

„Должны ли и могутъ ли актеры употреблять на сценѣ перчатки. Обычай этотъ, пишетъ онъ, пришелъ въ театръ недавно; до послѣдняго времени наши предшественники его не знали или по крайней мѣрѣ имъ на сценѣ не пользовались. И я готовъ свидѣтельствовать чѣмъ угодно, что имѣя болѣе пятидесяти лѣтъ отношеніе къ театру или въ качествѣ зрителя или въ качествѣ хорега, я ни разу не видѣлъ на сценѣ дѣйствующаго лица, у котораго на рукахъ были бы перчатки. Вслѣдствіе этого никто изъ новѣйшихъ изслѣдователей не поставитъ мнѣ въ вину, если я, основываясь на авторитетѣ стараго времени, вооружусь противъ этого нововведенія и всѣми силами постараюсь добиться того, чтобы наши потомки его изгнали изъ своихъ театровъ, какъ негодный пріемъ игры, кромѣ тѣхъ случаевъ, когда новая мода потребуетъ иного отношенія къ этому вопросу изъ уваженія къ коронованному лицу.

Но, не говоря уже о томъ, что вопросъ о перчаткахъ противорѣчитъ прежнимъ правиламъ и исконному обычаю, онъ искажаетъ и самое искусство и природу. Такъ какъ кисть руки является главнѣйшимъ орудіемъ сценической игры, то необходимо держать ее открытой, чтобы всѣ движенія, какія подсказываются искусствомъ и природой, были видны присутствующимъ и могли ими быть отнесены къ тѣмъ или другимъ душевнымъ движеніямъ, чего не достигнетъ никто изъ актеровъ, если будетъ жестикулировать, изуродовавъ руку перчатками или не будучи въ состояніи, благодаря покрышкѣ, достаточно ясно показать движеніе пальцевъ. И, если мнѣ будетъ позволено свободно высказать мой взглядъ, то я скажу, что обычай носить перчатки на сценѣ есть незнаніе искусства. Кто въ немъ искушенъ, не станетъ искать покрышки для рукъ; и признакомъ убожества и невѣжества слѣдуетъ признать, если артистическую скудость хотятъ прикрыть постороннимъ блескомъ. Было бы недобросовѣстнымъ на сценѣ закрывать лицо—зеркало души и точно такъ же, по моему, скрывать кисть руки—это главнѣйшее орудіе сценической игры.

А затѣмъ, какъ часто приходится на сценѣ, напримѣръ, вскрывать, писать и запечатывать письма, и вынимать что-нибудь изъ кармана, считать деньги и т. п. Вотъ тутъ и приходится испытывать неловкость, пока не высвободишь руки изъ оковъ; а если это дѣлается неловко, то досаждаетъ зрителю, неудобно на сценѣ,

ошибочно и смѣшно; или же приходится дѣлать все это въ перчаткахъ, что противорѣчитъ красотѣ и природѣ".

„На нашей сценѣ, говоритъ онъ, нѣтъ мѣста соображенію, что такъ принято на придворныхъ театрахъ, гдѣ всѣ дѣйствующія лица должны обязательно выходить на сцену въ перчаткахъ. Во-первыхъ, придворные хореги слѣдятъ больше за роскошью и за внѣшнимъ блескомъ представленій, чѣмъ за истинными чертами сценической игры, отчего мы не можемъ и не должны принимать его себѣ за правило. Затѣмъ, если кто-либо будетъ считать придворныя комедіи образцами искусства и будетъ ставить себѣ цѣлью имъ подражать, то онъ, я думаю, нерѣдко можетъ впасть въ большую ошибку. А слѣдствіемъ этого будетъ то, что опытные критики забракуютъ и обрекутъ на неизвѣстность его работу и ни въ коемъ случаѣ не будутъ считать ее достойной сцены. Я этимъ не хочу сказать, что никто изъ нихъ не заслуживаетъ похвалы въ области искусства, но что придворные актеры не всегда бываютъ въ своихъ принципахъ на высотѣ искусства и что имъ достаточно нравиться зрителю съ чисто внѣшней стороны. И такъ, пусть при дворѣ будутъ свои обычаи—другимъ будетъ нравиться скромная сцена, созданная по правиламъ искусства и науки, а не для внѣшняго блеска, сцена, которая будетъ имѣть красоты тѣмъ болѣе, чѣмъ болѣе будетъ разработана сторона душевныхъ движеній и чѣмъ ближе основанія ея искусства къ природѣ.

Въ то же время, если при нѣмецкомъ или при французскомъ костюмѣ пожелаютъ въ простомъ разговорѣ надѣть перчатку на лѣвую руку, обнаживъ только правую, я противъ этого не возражу, но большаго не допускаю" [77]). Изложеніе принциповъ пластики въ собственномъ смыслѣ на этомъ у Ланга и заканчивается. Далѣе онъ переходитъ къ мимикѣ лица, не прибѣгая, впрочемъ, къ какому бы то ни было новому термину. Подобно жесту руки мимика лица была детальнѣйшимъ образомъ разработана ораторами,—каждая часть лица ими разсматривалась отдѣльно. Такъ, еще Квинтиліанъ подробно разбирался въ мимикѣ глазъ, бровей, лба, носа, губъ и т. д.; іезуиты въ сочиненіяхъ по реторикѣ разрабатывали этотъ вопросъ не съ одинаковой полнотой и нѣкоторые изъ нихъ ограничивались упоминаніемъ однихъ только глазъ; другіе, однако, какъ напримѣръ Каузинъ этому вопросу удѣляли очень много вниманія. Что же касается Ланга, то онъ останавливается только на мимикѣ глазъ, считая ее наиболѣе существенной для актера.

Положенія мимики по Лангу таковы:

Лицо и главная часть его—глаза „должны отражать душу исполнителя, то настроеніе, которое онъ ощущаетъ или долженъ былъ бы ощущать въ силу содержанія пьесы, чтобы такимъ образомъ оно возбуждалось въ зрителѣ“ [78]). Далѣе, актеръ окончивъ говорить не долженъ тотчасъ покидать свое душевное состояніе, либо оставляя лицо совершенно безъ выраженія, либо съ любопытствомъ разсматривая слушателей, какъ это дѣлаютъ дѣти, либо внезапно совершенно измѣняя выраженіе лица, что является недостаткомъ неопытныхъ актеровъ; но слѣдуетъ на нѣкоторое время задержать на лицѣ то чувство, которое было вызвано содержаніемъ разговора, пока лицо постепенно не отойдетъ отъ прежняго выраженія и не запасется временемъ для образованія новаго“ [79]). Такъ какъ на лицѣ, „какъ на бумагѣ могутъ прочесть начертанныя душевныя движенія, то и нужно очень тщательно наблюдать, чтобы оно всегда выражало то, что требуется данными условіями. Этому содѣйствуютъ главнымъ образомъ глаза, которые должны завершать рисунокъ, намѣченный всѣми чертами лица“, ибо они „органъ душевныхъ движеній и указываютъ ихъ, какъ указатель солнечныхъ часовъ, безъ котораго нельзя опредѣлить который часъ, даже въ томъ случаѣ, если во всемъ прочемъ часы прекрасно устроены и разукрашены“.

На обязанности глазъ лежитъ, раньше всего, чтобы они были обращены къ слушателямъ и къ тому предмету на сценѣ, о которомъ идетъ рѣчь. Никогда не слѣдуетъ уставлять ихъ на одинъ и тотъ же предметъ, какъ будто на другіе смотрѣть и не слѣдуетъ, но взглядъ слѣдуетъ переводить на вещи, на слушателей, на другіе встрѣчающіеся предметы по усмотрѣнію актера.

Но эти движенія должны быть всегда скромными, чтобы не оскорблять ни существо вещей, ни зрителей. Глаза должны отражать въ себѣ всѣ душевныя движенія даже безъ словъ, безъ которыхъ глаза могутъ быть достаточно краснорѣчивыми, если они на высотѣ своей задачи. Одно движеніе глазъ сдѣланное должнымъ образомъ и во время, часто производитъ большее впечатлѣніе, чѣмъ самое пространное словоизверженіе поэта. Пытаясь вслѣдъ за этимъ дать нѣкоторыя указанія относительно мимики въ тѣхъ или иныхъ случаяхъ Лангъ пишетъ. „Если напримѣръ кто-нибудь хочетъ выразить любовь или радость, то онъ не долженъ морщить лицо, но долженъ придать ему веселость привѣтливымъ и яснымъ выраженіемъ: то же слѣдуетъ сказать объ остальныхъ ощущеніяхъ. Мягкое выраженіе лица выражаетъ любовь, серьезное вниманіе, строгое—страхъ, свирѣпое—негодованіе, грустное—печаль“. Лангъ признаетъ, что возможно указать мимику всевозможныхъ

частныхъ случаевъ, а поэтому и говоритъ, что „необходимо, чтобы каждый самостоятельно занялся этимъ и раньше всего сдѣлалъ наблюденія, какой мимики лица и глазъ, по его мнѣнію, требуетъ то или иное душевное состояніе. И, прежде, чѣмъ перейти къ представленію или обученію на сценѣ, пусть онъ самъ приспособится къ ней. Къ тому же въ сильной мѣрѣ можетъ привести частое и внимательное изученіе картинъ лучшихъ художниковъ или работъ скульпторовъ, въ особенности же опытныхъ актеровъ и проповѣдниковъ, въ цѣляхъ воспитанія изученіемъ ихъ своей собственной фантазіи и подражанія запечатлѣннымъ въ душѣ образамъ на личномъ живомъ исполненіи. Пусть это примутъ во вниманіе особенно тѣ, у кого нѣтъ достаточно острой фантазіи и кто не въ состояніи самостоятельно выработать необходимую мимику“ [80]).

Таковы основныя положенія школьнаго актера по Лангу. Желая быть конкректнымъ онъ часто отъ общихъ положеній переходитъ къ примѣрамъ практическаго ихъ осуществленія, такъ это было, когда онъ говорилъ о голосѣ, о жестѣ и мимикѣ. Изложивъ правила сценической игры въ полнотѣ, Лангъ снова пытается дать примѣрныя указанія тому, какъ слѣдуетъ играть вообще въ случаѣ того или иного аффекта. Такъ, напримѣръ „въ аффектѣ грусти актеру не возбраняется прибѣгать къ слезамъ. Это красиво и волнительно, впрочемъ, только въ томъ случаѣ, если искренно и непритворно, если приходится при этомъ запрокидывать голову назадъ, то нужно слѣдить за тѣмъ, чтобы не выставлялся впередъ животъ, что считается большимъ недостаткомъ.

При аффектѣ грусти нужно отмѣтить и слѣдующее. Часто складываютъ руки пальцы въ пальцы, при этомъ обыкновенно вытянувъ ихъ вверхъ или опустивъ ниже бедеръ. Въ обоихъ случаяхъ слѣдуетъ имѣть въ виду, чтобы соединенныя одну съ другой руки направлять къ одной изъ сторонъ: правой или лѣвой — безразлично, но только бы не держать посерединѣ корпуса. Такъ какъ, если послѣднее случится, то лицо говорящаго будетъ закрыто поднятыми руками, что недопустимо, потому что лицо должно быть всегда открытымъ и обращеннымъ къ зрителямъ. А опускать руки прямо—некрасиво.

Въ сильномъ горѣ или въ печали можно и даже похвально и красиво, наклоняясь, совсѣмъ закрыть на нѣкоторое время лицо, прижавъ къ нему обѣ руки или локоть, и въ такомъ положеніи бормотать какія-нибудь слова себѣ въ локоть или въ грудную перевязь, хотя бы публика ихъ и не разбирала,—сила горя будетъ понята по лепету, который краснорѣчивѣе самихъ словъ. Однако,

долго оставаться въ такомъ положеніи нельзя, чтобы не досадить присутствующимъ.

Кромѣ того, въ аффектѣ горя актеръ долженъ больше дѣйствовать, чѣмъ говорить. Поэтому слова должны произноситься не вполнѣ ясно, съ паузами, незаконченно, не членораздѣльно, на длинномъ дыханіи, что служитъ признакомъ истиннаго горя.

Глубокая грусть выражается то полнымъ молчаніемъ, то однимъ стономъ, то короткимъ возгласомъ и вздохомъ. Все это ясно опредѣляетъ тяжкія страданія и сильно дѣйствуетъ на зрителей. Этотъ пріемъ основанъ на томъ, что сила игры дѣйствуетъ непосредственно на внѣшнія чувства зрителей, а они уже создаютъ впечатлѣнія. А такъ какъ это чрезвычайное душевное волненіе проявляется особымъ образомъ, то оно и производитъ на слушателей особое впечатлѣніе.

При размышленіи, которое встрѣчается почти во всѣхъ драматическихъ произведеніяхъ, слѣдуетъ заботиться раньше всего о томъ, чтобы значительность предмета живѣйшимъ образомъ выражалась всѣми жестами. Овладѣнію этимъ не мало способствуетъ частое и при томъ изысканное измѣненіе походки, жестовъ и положеній тѣла. Актеръ, если ему приходится молча думать о томъ, что ему сказать, какой планъ предпринять, на чемъ остановиться, можетъ наклонить голову, то прямо стоя, положивъ при этомъ одну руку на столъ, а другой дѣлая жестъ, выражающій душевное колебаніе, то сидя, положивъ локоть на столъ и облокотивъ на него голову. Разнообразя такимъ образомъ положеніе тѣла, актеръ можетъ всегда красиво и убѣдительно выражать самыя разнообразныя душевныя движенія.

Въ гнѣвѣ, какъ только онъ начинаетъ загораться, пока человѣкъ еще владѣетъ собой, обыкновенно собираются на лбу морщины, сжимаются губы, походка дѣлается быстрѣй, появляется больше жестовъ рукъ и кистей, рѣчь становится возбужденнѣй и по временамъ болѣе прерывистой, съ краткими паузами между словъ; затѣмъ на ненавистное лицо, если оно на сценѣ, обращается суровый взглядъ; если же оно отсутствуетъ, то въ его сторону на разстояніи посылаются бранныя слова, сильные жесты, начинаютъ ломать пальцы, скрежетать зубами, словомъ, дѣлаютъ все, что выражаетъ гнѣвъ. Это вообще. Если же гнѣвъ выходитъ за предѣлы и выливается въ бѣшенство, то и въ игрѣ нѣтъ предѣла. Для разъяреннаго человѣка допустимо то, что недопустимо для здравомыслящаго. Разумный актеръ долженъ, однако, при этомъ всегда помнить о пристойности, особенно, если онъ

изображаетъ знатное лицо, безъ чего сцена оказалась бы сумасшедшимъ домомъ, а не школой благоразумія“ [81]).

Въ аффектахъ радости, любви, страсти и т. п. происходитъ совсѣмъ иначе, такъ какъ въ нихъ внутреннія ощущенія выражаются въ пространной рѣчи, веселости, поцѣлуяхъ и, въ болѣе поверхностныхъ движеніяхъ, вообще игра при нихъ гораздо проще, легче и вывести ее можно, по словамъ Ланга, непосредственно изъ общихъ указаній, а потому онъ здѣсь ихъ и не разсматриваетъ.

Итакъ, искусство мимики и пластики школьнаго актера было разработано почти исключительно на основаніи правилъ классическаго ораторскаго искусства съ тою опять таки оговоркой, что современные іезуитскіе ораторы удѣляли вопросамъ жеста и мимики вниманія гораздо меньше, чѣмъ античные. Въ Россіи ослабленіе вниманія замѣтно еще рѣзче. Такъ объ искусствѣ жеста русская помянутая выше реторика говоритъ.

„Произношенію гласа послѣдуетъ произношеніе дѣйства тѣлесе, паче же лица очесъ: ибо яко долженствуетъ гласъ приличный каковымъ страстѣмъ сердечнымъ произносити, сице и дѣйствіемъ. Въ страсти же гнѣва и ревности дѣйствіе тѣлесе бываетъ сице: руки раменъ движеніе устремительное паче же реку мужественное, чело сморщенное, очеса бровми нависшая взгляду, и всего тѣла свирѣпое и смѣлое движеніе—всего тѣлесе просто стояніе, единымъ словомъ вся дѣйствія жестокости къ сей страсти припрягается: обаче въ дѣйствіи семъ умѣрствовать себе должно ритору, да не дѣлно лишняго употребляетъ движенія еже бъ шаленаго или пьянаго преобразовало. Въ печали же и во умиленіи дѣйствіе сице: руки и раменъ нечастое и тихое движеніе, главы наклоненіе смиренное, очей и всего лица умилительное явленіе, временемъ же и слезъ напущеніе.

Въ страсѣ, дѣйствіе бываетъ усумнительное, рукъ прижатіе, и аки бъ всего тѣлесе стисненіе. Бровей поднесеніе и аки бы удивительное очей и всего телесе явленіе.

Въ радости и любви дѣйствіе бываетъ сице: раменъ и рукъ движеніе свободное, легкое. Чело гладкое несморщенное, очей и лица явленіе свѣтлое, веселое, любезное и аки бы ко смѣху приклонное, и всего тѣлесе станъ простый охотность знаменующій.

Обаче должно внимати себѣ ритору да возбужденъ радостію не лишнее зѣло частое движеніе въ раменахъ сотворитъ, да не обращается яко ладія колеблемая вѣтромъ и вып да не скорчается, и перстовъ да не ломлетъ и не сожимаетъ, но да во всемъ отличное, и несуетное движеніе сотворитъ.

Егда же о нижнихъ глаголетъ, руку мѣрно да понизитъ, егда же о вышнихъ глаголетъ, руку мѣрно да возвыситъ: егда же о окрестныхъ, мѣрно ону протягнетъ и прочая начертанія изображенія и дѣйствія тѣлесе умѣрственно да потщится творити. Яже дѣлную у слушателей имѣетъ силу, паче же лица и очесъ: ибо лице и очи образъ сердца. Яко толикія отмѣнныя знаменованія возмогутъ показати елико возмогутъ быти въ сердцы воздвиженія страсти, тѣмъ же вся сія дѣйствія, аки бы глаголы суть тѣлесе, ими же сердечныя сокровища изъявляются".

Излагая принципы искусства актера, сочиненіе Ланга даетъ также возможность судить и о правилахъ сцены школьнаго театра; эти послѣднія сложились исключительно подъ вліяніемъ современнаго европейскаго театра и ничего общаго съ античнымъ міромъ не имѣютъ; мало того, Лангъ давая почти единственныя свѣдѣнія о современныхъ сценическихъ правилахъ, даетъ возможность судить черезъ посредство школьнаго театра и о сценическихъ правилахъ свѣтскаго театра въ XVII—XVIII столѣтіяхъ. Основное положеніе mise en scène таковы. Актеръ все время долженъ быть виденъ зрителю, а поэтому по возможности все время долженъ стоять къ нему en face.

Такъ „актеръ, тотчасъ по выходѣ своемъ, долженъ поворачиваться лицомъ и фигурой къ зрителю, причемъ лицо должно предстать такимъ, чтобы зрители могли прочесть по глазамъ, въ какомъ настроеніи онъ является. Ступать нужно такъ и въ такомъ направленіи сохраняя въ тоже время сценическій шагъ,—чтобы лицо и глаза были обращены въ публику". Правая рука со слегка сложенными пальцами должна быть протянута впередъ и свидѣтельствовать о томъ, что это идетъ живой человѣкъ, а не безжизненная статуя". На сценѣ „всѣмъ лицомъ и грудью надо быть обращену къ зрителямъ; разъ все представленіе идетъ для зрителя, то его достоинство требуетъ того, чтобы весь актеръ былъ доступенъ его созерцанію. Это тѣмъ необходимѣе, чѣмъ горячѣе страсть, которую нужно изобразить и передать зрителю; а достижимо это не иначе, какъ если лицо актера и положеніе всего корпуса видны зрителямъ.

Это не значитъ, что вовсе нельзя поварачиваться въ стороны, такъ какъ именно этого-то и требуетъ постановка корпуса и ногъ, какъ объ этомъ говорилось выше, но это значитъ, что и при повернутомъ корпусѣ лицо все-таки надо по возможности обращать къ зрителямъ.

Въ діалогѣ слѣдуетъ стараться, чтобы ротъ былъ направленъ, по возможности, къ зрителямъ, а не вполнѣ къ тому, съ кѣмъ

ведется діалогъ. Къ этому послѣднему, однако, должны быть обращаемы жесты, но опять-таки не лицо, и при этомъ до тѣхъ поръ, пока не кончилось словесное обращеніе. На сценѣ нельзя подражать естественному простому разговору, въ которомъ собесѣдники имѣютъ въ виду только другъ друга. Въ такомъ частномъ разговорѣ собесѣдники являются въ одно и то же время и публикой и не имѣютъ надобности на кого бы то ни было обращать вниманіе. На сценѣ же, гдѣ нужно вести діалогъ для слушателей, дѣло обстоитъ совершенно иначе, такъ какъ здѣсь они являются первой и единственной причиной представленія. При этомъ, всѣмъ вполнѣ ясно, что слова говорящаго относятся къ его собесѣднику на сценѣ, даже если онъ и не обращенъ къ этому послѣднему всѣмъ лицомъ. Потому что, если актеры будутъ разговаривать между собою такъ, какъ будто никого въ публикѣ нѣтъ, и даже будутъ обращать другъ къ другу лицо и рѣчь, то половина всѣхъ зрителей будетъ лишена возможности видѣть актера, видя его только въ профиль или едва-едва со спины, что будетъ нарушать правила красоты и естественности, и, главнымъ образомъ, оскорблять достоинство публики. Кромѣ того, въ такомъ случаѣ произносимыя слова худо достигаютъ слуха присутствующихъ, такъ какъ звукъ уходитъ въ сторону, и зрители, будучи лишены или вовсе или въ значительной степени возможности разобрать слова, почти не будутъ знать, о чемъ идетъ рѣчь. А при такомъ положеніи вещей, какъ можно возбудить въ публикѣ ощущенія, которыхъ она не видитъ на лицѣ говорящаго и не можетъ уловить изъ его словъ“ [illegible]).

„Если на сценѣ находится нѣсколько лицъ, то нужно слѣдить за тѣмъ, чтобы актеръ не занималъ неудобнаго положенія относительно другихъ, не думалъ, что онъ одинъ ходитъ по сценѣ и, если онъ не главное дѣйствующее лицо, не занималъ господствующаго положенія, и былъ бы доволенъ отведенными ему предѣлами. Если онъ въ сильной сценѣ владѣетъ подмостками одинъ или въ присутствіи одного, много двухъ лицъ, то онъ можетъ занять нѣсколько большую площадь [5]).

Въ Amphion'ѣ, русской піитикѣ 1692 г., встрѣчается краткое повтореніе этой мысли: „Главное дѣйствующее лицо должно дѣлать посреди сцены до остановки два-три шага; второстепенныя же дѣйствующія лица должны стоять по сторонамъ“.

„Интересно, однако, знать, какъ должны стоять актеры, чтобы было видно, что они говорятъ другъ съ другомъ, если они обращены лицомъ къ зрителямъ, какъ это требовалось выше, что тѣмъ труднѣе, чѣмъ больше человѣкъ на сценѣ. Потому что, вообще го-

воря, казалось бы естественнымъ, чтобы разговаривающіе были обращены другъ къ другу лицомъ.

На этотъ вопросъ отвѣтъ двоякъ. Во первыхъ, движенія рукъ и нѣкоторыя движенія корпуса должны быть обращены къ собесѣднику, а рѣчь и лицо, по крайней мѣрѣ, при произнесеніи реплики, къ зрителямъ. Прежде, чѣмъ начать говорить, а равно и по окончаніи своей реплики, актеръ можетъ извѣстный промежутокъ времени смотрѣть на собесѣдника, чтобы выраженіе его лица направлялось въ ту же самую сторону, въ какую передъ тѣмъ была направлена его игра. Тогда слушателю будетъ понятно, къ кому направлены слова, и въ то же время ни на минуту не ускользнетъ отъ него ни лицо, ни рѣчь актера.

Другой способъ заключается въ томъ, чтобы говорящій стоялъ на одинъ шагъ сзади того, съ кѣмъ говоритъ,—тогда уста его будутъ направлены прямо, корпусъ будетъ виденъ зрителямъ, и рѣчь будетъ нестись непосредственно къ нимъ, такъ что все можетъ быть ими воспринято безъ ущерба. Между тѣмъ, другой актеръ, который въ это время его слушаетъ, можетъ по временамъ смотрѣть на него, выражая на себѣ впечатлѣніе, производимое разговоромъ, до тѣхъ поръ, пока не пришелъ его чередъ говорить. Тогда, конечно, ихъ взаимныя положенія должны мѣняться такъ, чтобы тотъ, кто былъ прежде слушателемъ и стоялъ впереди, теперь говорилъ и становился позади другого" [84]).

Покончивая, наконецъ, со сценой школьнаго театра, коснемся еще вопроса о театральномъ костюмѣ. Въ то время, какъ современный школьному ложно-классическій театръ не признавалъ въ костюмѣ ни эпохи, ни характера, и всѣ дѣйствующія лица трагедіи, хотя бы сюжетъ относился къ античнымъ временамъ, были одѣты въ изящный французскій костюмъ и пышный парикъ, школьный театръ стоялъ далеко впереди его. По опредѣленію Ланга, костюмы „не должны носить характера дешеваго, травіальнаго, не должны быть лишены вкуса, должны быть осмыслены, безыскуственны и, главное, должны соотвѣтствовать своему назначенію и своей эпохѣ, а также выводимымъ на сцену дѣйствующимъ лицамъ, у каждаго долженъ быть свой особый костюмъ „по признакамъ котораго можно будетъ разобрать, какое положеніе занимаетъ и какую роль играетъ каждое данное лицо" [85]).

Чтобы исчерпать вопросъ о школьномъ сценическомъ искусствѣ, слѣдуетъ познакомиться еще съ чрезвычайно интересными требованіями, предъявляемыми Лангомъ какъ къ учителямъ сценическаго искусства, такъ и къ хорегамъ. Наставленіе относительно первыхъ заключается въ томъ,

„чтобы они, прежде чѣмъ приступать къ обученію другихъ, сами подготовились къ этому, выработали себѣ одну опредѣленную манеру игры и уже ее настойчиво преподавали ученикамъ. Если же они этого не сдѣлаютъ и легкомысленно приступятъ къ занятіямъ безъ такого приготовленія, то они станутъ преподавать сегодня одни правила декламаціи и игры, а завтра—другія, и отсюда сбитые съ толку ученики не будутъ знать, чему слѣдовать, всегда будутъ робкими и никогда не будутъ увѣрены въ своихъ силахъ; особенно, если учителя будутъ ихъ бранить за сдѣланныя ошибки. Отсюда нерѣдко отчаяніе, что у учениковъ очень мало увѣренности въ себѣ, между тѣмъ какъ изъ нихъ могли бы выйти выдающіеся артисты, если бы они не попали въ такую несчастную обстановку"[30]).

Что же касается хорега, то онъ, по мнѣнію Ланга, кромѣ природныхъ способностей, безъ которыхъ въ этой области ничего не подѣлаешь, долженъ быть раньше всего поэтомъ и хорошимъ латинистомъ; у него должна быть яркая фантазія или воображеніе; онъ долженъ быть большимъ психологомъ, выдающимся актеромъ и опытнымъ ремесленникомъ. Если же, сверхъ того, онъ знаетъ музыку и живопись, что впрочемъ желательно, но не необходимо,—то онъ будетъ вполнѣ на высотѣ". Поэтическая одаренность, знаніе латинства, психологичность и фантазія относятся Лангомъ къ хорегу какъ къ драматургу, послѣднія два качества—какъ къ режиссеру. Особенно тщательно онъ подчеркиваетъ знаніе ремеслъ.

„Иные такъ искусны въ этомъ отношеніи, что могутъ руками сдѣлать все то, что видитъ ихъ глазъ или подсказываетъ мысль. Такіе люди обладаютъ большой вспомогательной силой для театра, такъ какъ умѣютъ все использовать, все сдѣлать изъ ничего. Другіе же, хотя ничего и не умѣютъ сдѣлать руками, зато отъ природы надѣлены практическими знаніями и могутъ научить другихъ, какъ сдѣлать то или другое; такъ напримѣръ, знакомые съ областью живописи умѣютъ компановать картину, усиливать или ослаблять свѣтъ и тѣни, обладаютъ хорошимъ глазомѣромъ, умѣютъ разбираться въ дѣйствующихъ лицахъ, платьяхъ, сценахъ, знакомы съ перспективой и т. п., даже если сами и не умѣютъ изобразить того, что знаютъ. Этого достаточно, такъ какъ иные вовсе ничего не знаютъ. Просты и грубы тѣ, которые не умѣютъ ни гвоздь вбить въ стѣну, ни брусъ распилить; которые не имѣютъ ни о чемъ никакого понятія, чтобы быть въ состояніи либо самому себѣ представить, либо объяснить другому, что или какъ нужно дѣлать. Вслѣдствіе этого часто механики, трудомъ которыхъ при-

ходится пользоваться хорегамъ, худо исполняютъ работу, имъ кое-какъ разъясненную, съ напрасными расходами, или же безъ того изящества, которое она должна бы имѣть, такъ какъ они худо усвоили себѣ мысль указчика, потому что тотъ не умѣетъ хорошо объяснить и дать нужныя для работы указанія, не имѣя о ней и самъ настоящаго понятія. Пусть въ такихъ случаяхъ хорегъ не стѣсняется разспрашивать, какъ нужно сдѣлать ту или иную вещь, лицъ понимающихъ, которыя знаютъ, какъ ихъ дѣлать, чтобы не производить лишнихъ тратъ, не дѣлать вещей слишкомъ трудныхъ, неподходящихъ, излишнихъ и не пропорціональныхъ. Если же найдутся такіе, которые сочтутъ недостойнымъ образованнаго человѣка заниматься ручнымъ трудомъ, а такихъ не мало, или такіе, которые сочтутъ достаточнымъ, сидя у себя дома, написать что-нибудь по правиламъ искусства, которое они, по ихъ мнѣнію, знаютъ, пусть они, по моему мнѣнію, простятся съ театромъ и идутъ въ Атенеумъ на кафедру: они могутъ надѣяться тамъ на большій успѣхъ, чѣмъ на сценѣ“ [87]).

Въ дополненіе ко всему остается сказать, что хотя школьному актеру, какъ на западѣ, такъ и у насъ преподавалась цѣлая система сценическихъ правилъ, однако о сценическомъ искусствѣ въ истинномъ смыслѣ здѣсь почти не было рѣчи. И какъ драматическое произведеніе школьнаго театра, въ сущности, было далеко отъ театра и чуждо ему, являясь скорѣе филологическимъ упражненіемъ безъ позвоночнаго столба въ сюжетѣ, такъ и сценическая игра была, въ сущности, далека отъ театра, не имѣя истинной психологической разработки и являясь скорѣй звуковой и тѣлесной гимнастикой. Кромѣ того, и самый духъ схоластическаго преподаванія, чуждый свободы мысли и чувства, внушалъ уваженіе, собственно, къ одной лишь формѣ. Д. Вишневскій [88]) очень вѣрно замѣчаетъ, что направленіе всѣхъ наукъ академическаго курса было чисто формальнымъ. Во все время своего образованія въ академіи студентъ долженъ былъ вращаться въ однѣхъ формахъ: отъ формы языка онъ переходилъ къ формамъ піитической и реторической рѣчи, отъ формъ рѣчи—къ формамъ мысли“.

Дѣйствительно, въ піитикѣ того времени господствовали правила поэзіи ариѳметической, квадратной, змѣевидной, правила о стихахъ параллельныхъ, стихотворномъ эхо, о стихахъ въ видѣ яйца, бокала, пирамиды, куба, звѣзды, круга и т. п. „Въ безплодныхъ и безсмысленныхъ комбинаціяхъ буквъ и цифръ состояли піитическія упражненія учениковъ Кіевской и Московской академій“ [89]). Не дальше ушли правила драматической поэзіи.

Какъ явленіе вполнѣ искуственное, школьный театръ не

имѣлъ почти никакого вліянія на исторію сценическаго искусства; школьный театръ сосуществовалъ и въ Европѣ и у насъ съ театромъ свѣтскимъ, и только обширная литература его какъ теоретическая, такъ и поэтическая заняли вполнѣ опредѣленное и большое мѣсто въ исторіи всеобщей литературы. Давая, однако, публичные спектакли и разнося въ теченіе лѣтнихъ вакацій театральныя представленія по селамъ и городамъ, студенты духовныхъ школъ тѣмъ самымъ знакомили народъ съ театромъ, развивали въ немъ вкусъ и любовь къ нему, подготовляя такимъ образомъ путь для театра какъ народнаго, такъ и художественно-литературнаго. Отсюда вытекаетъ еще одна заслуга школьнаго театра: онъ воспиталъ такихъ крупныхъ дѣятелей театра, какъ Мольеръ и Волковъ съ товарищами. Мольеръ, какъ ученикъ іезуитскаго Клермонскаго коллежа [30]) не могъ не участвовать въ современныхъ ему школьныхъ спектакляхъ или, по крайней мѣрѣ, не быть ихъ очевидцемъ и, безусловно, его воспріимчивая юношеская фантазія не могла не реагировать на это, а слѣдовательно, школьное сценическое искусство не могло не оказать на него вліянія.

Что же касается Ѳедора Волкова, то если онъ учился въ Московскихъ Славяно-Греко-Латинскихъ Аѳинахъ, что впрочемъ мало вѣроятно, или если онъ и его товарищи учились въ Ярославской духовной семинаріи, основанной въ 1747 году, что очень вѣроятно, то безусловно онъ былъ, какъ и Мольеръ, если не участникомъ, то, по крайней мѣрѣ, очевидцемъ современныхъ ему школьныхъ спектаклей; вліяніе же этихъ спектаклей сказалось ближайшимъ образомъ въ томъ, что какъ Ярославскій репертуаръ, такъ и пьеса въ которой ярославцы дебютировали въ Петербургѣ, относятся къ школьной драматургіи. Къ сожалѣнію, нѣтъ возможности прослѣдить вліяніе школьнаго театра на его питомцахъ подробнѣе.

Что же касается того обще-художественнаго развитія, которое давали русскія духовныя школы, то хотя въ нихъ и учили пѣнію, инструментальной музыкѣ и рисованію, которое было любимымъ предметомъ, однако оно было все же очень слабо. Правда, среди учениковъ, наряду съ дѣтьми священниковъ, были сыновья шляхтичей; однако, до чего они были невоспитаны и неэстетичны, удается узнать изъ цѣлаго ряда сохранившихся свѣдѣній объ ихъ пьянствахъ, дракахъ и т. п. выходкахъ; было время, когда кіевскіе жители не знали съ ними сладу. Этому, конечно, не приходится удивляться, такъ какъ весь уровень культуры въ Россіи тогда стоялъ очень низко, а художественно-эстетическое развитіе есть

развитіе, такъ сказать, второго порядка и должно опираться на нѣкоторое, ему предшествующее общее развитіе, въ сущности говоря, даже въ предыдущихъ поколѣніяхъ. Но какъ духовныя школы были первыми двигателями и плодами зарождавшейся культуры, такъ и школьный театръ былъ первымъ опытомъ воплощенія нашего драматическаго инстинкта, такъ и преподаваніе учителями реторики и піитики сценическаго искусства было лишь началомъ театральнаго образованія въ Россіи.

Глава II.

Московскій свѣтскій театръ создался на основаніяхъ совершенно иныхъ, чѣмъ кіевскій школьный и преподаваніе сценическаго искусства при немъ носило характеръ прямо противоположный характеру преподаванія его въ духовныхъ школахъ.

Московскій свѣтскій театръ былъ выдвинутъ потребностью въ театральныхъ зрѣлищахъ. Эти послѣднія пользовались у насъ большой любовью и съ незапамятныхъ языческихъ временъ существовали въ связи со всевозможными народными и церковными празднествами; мало того, въ Россіи сложился особый родъ бродячихъ комедіантовъ, называвшихся скоморохами, „ватаги“ которыхъ насчитывали въ себѣ иногда до 100 человѣкъ участниковъ и, переходя изъ деревни въ деревню, потѣшали народъ своимъ искусствомъ и, между прочимъ, по свидѣтельству Стоглава, силой добывали себѣ у крестьянъ пищу и питье, воровали у нихъ изъ клѣтей птицу и скотину и даже подчасъ грабили на большихъ дорогахъ. Несмотря на это, они пользовались огромной любовью народа, тѣсно сливались съ его жизнью и участвовали въ народныхъ празднествахъ и обрядахъ. Надѣвъ на себя личины, скоморохи обыкновенно наряжались въ самые разнообразные костюмы, играли на всевозможныхъ инструментахъ, давали кукольныя представленія, водили медвѣдей, пѣли пѣсни и разыгрывали даже цѣлыя сценки. Такъ это было, по словамъ Олеарія, и въ тридцатыхъ годахъ XVII столѣтія.

Большіе бояре и царскій дворъ держали при себѣ труппы такихъ скомороховъ и они, вмѣстѣ съ шутами, были у насъ носителями и хранителями народнаго остроумія, смѣха и веселія, а въ то же время и зрѣлищнаго драматическаго начала.

Аналогичное явленіе наблюдалось на Западѣ, въ частности у нѣмцевъ. Нѣмецкія масляничныя празднества, такъ называемыя

Fastnachtspielen выполнялись всегда нѣмецкимъ народнымъ актеромъ, шпильманомъ—Spielman,—игрецомъ, роднымъ братомъ нашего скомороха. Однако, въ концѣ XVI столѣтія нѣмецкихъ шпильмановъ замѣстили и съ головой покрыли банды англійскихъ комедіантовъ, которые стали переплывать Ламаншъ и, бродя по селамъ и городамъ, потѣшать нѣмецкое населеніе своимъ искусствомъ; оно заключалось первоначально также въ фокусахъ, эквилибристикѣ, игрѣ на всевозможныхъ инструментахъ, пѣніи, пляскѣ и, наконецъ, разыгрываніи комедій. Съ ними въ труппѣ всегда былъ шутъ, который смѣшилъ народъ, такъ или иначе участвуя въ ихъ представленіяхъ. Первоначально эти труппы состояли исключительно изъ англичанъ, но постепенно ихъ составъ все болѣе и болѣе пополнялся нѣмцами и вскорѣ какъ ихъ своеобразный репертуаръ, такъ и ихъ сценическое искусство, вполнѣ привились и къ самимъ нѣмцамъ. Бродячія труппы нѣмецкихъ комедіантовъ, удержавшихъ все же названіе „англійскихъ", и особенно шутъ пользовались въ народѣ большими симпатіями и нѣмецкіе курфюрсты брали ихъ къ себѣ на службу.

Но въ то время, какъ русскій скоморохъ, грубый и невѣжественный, эволюціонировалъ очень медленно вмѣстѣ со всѣмъ строемъ русской жизни и его представленія были далеки отъ того, чтобы вылиться въ законченныя формы драматическаго представленія, западноевропейскій театръ не только существовалъ уже какъ опредѣленная самостоятельная единица, но даже процвѣталъ и англійскій комедіантъ, бродившій по Германіи, имѣлъ за собою уже творенія Шекспира и время королевы Елисаветы.

Поэтому, когда пульсъ русской жизни почти внезапно забился быстрѣе и сильнѣе, когда тяготѣніе Россіи къ западной культурѣ стало стремительнымъ, скоморохъ оказался ниже современныхъ требованій и явилась нужда въ иноземномъ комедіантѣ.

Сближеніе съ Европой, однако, шло въ Россіи очень неравномѣрно по всѣмъ сословіямъ и, въ то время какъ царь и лучшіе изъ бояръ сильно тяготѣли къ Западу, народъ въ массѣ былъ отъ него очень далекъ, и иноземный комедіантъ былъ нуженъ, собственно, не народу, который по прежнему довольствовался національнымъ актеромъ - скоморохомъ, а русскому двору. Поэтому, въ соотвѣтствующую эпоху привлеченіе иноземныхъ комедіантовъ исходило каждый разъ отъ престола. Впервые попытка привлечь ихъ была сдѣлана по указу царя Алексѣя Михайловича 15 мая 1672 года, когда бояринъ Матвѣевъ отправилъ полковника фонъ-Стадена къ Курляндскому князю Якубусу—герцогу Іакову, 1642—1681 гг.—для найма мастеровыхъ людей и между ними такихъ, „ко-

торые бы умѣли всякія комедіи строить", если бы такихъ людей въ Курляндіи не оказалось, фонъ-Стадену было поручено ѣхать за ними во владѣнія короля Свейскаго и въ Прусскую землю. Во второй разъ ихъ привлекалъ въ Россію Петръ Великій; въ іюнѣ 1701 года онъ отправилъ въ городъ Гданскъ-Данцигъ, нѣкоего Яна Сплавскаго съ порученіемъ навербовать тамъ и привезти въ Москву труппу актеровъ, которые „умѣли бы исполнить комедію" [91]).

По характеру отношенія этихъ двухъ царей къ театру, въ исторіи московскаго свѣтскаго театра этой эпохи слѣдуетъ различать два момента: первый,—когда театръ возникъ, какъ исключительно царская потѣха и второй,—когда онъ возникъ, какъ общественное, народное зрѣлище. Соотвѣтственно этому, въ первомъ случаѣ онъ оказался явленіемъ исключительно эпизодическимъ, а во второмъ—хотя и въ слабой степени, но все же отразился на исторіи отечественнаго театра.

Причина такой ничтожной роли этого театра въ исторіи отечественнаго сценическаго искусства заключается въ его полномъ несоотвѣтствіи духу русской жизни, и хотя онъ и являлся развитіемъ идеи нашего народнаго театра, однако его глубоко не національный характеръ, форма его воплощенія, его сюжетъ и т. д.—все это было безконечно чуждо русскимъ и дѣлало его явленіемъ вполнѣ искуственнымъ; поэтому-то, ни при дворѣ, ни въ народной массѣ онъ не утвердился и просуществовалъ въ общей сложности лишь нѣсколько лѣтъ, между тѣмъ какъ школьный театръ—явленіе искуственное въ абсолютномъ смыслѣ, примирявшееся съ народнымъ вкусомъ лишь нѣкоторымъ сродствомъ со святочными представленіями и вертепомъ, процвѣталъ въ Россіи въ теченіе полутора слишкомъ вѣковъ, ибо отвѣчалъ непосредственно потребностямъ духовныхъ школъ. Московскій свѣтскій театръ, вообще, былъ всячески противоположенъ школьному, какъ по существу, такъ и по происхожденію и назначенію: онъ самодовлѣлъ, былъ вещью въ себѣ, былъ зрѣлищемъ по существу и въ то же время не только не былъ религіозно-научнымъ дѣломъ, но являлся лишь потѣхой и забавой. Несомнѣнно, все это ярко отражалось какъ на сценическомъ искусствѣ, такъ и на его преподаваніи.

Нѣмецкое направленіе московской культуры было причиной того, что московскій свѣтскій театръ къ намъ принесли нѣмцы; немалую роль при этомъ сыграла Нѣмецкая слобода.

Здѣсь царилъ трезвый, здоровый, воспитанный реформаціей духъ; англичане, нѣмцы и голландцы, населявшіе ее, были людьми рабочими, торговыми и образованными; если они и заботи-

лись о пропагандѣ своихъ религіозныхъ убѣжденій, то все же главное мѣсто въ ихъ жизни занимали вопросы политико-экономическіе, государственные и образовательные, они были близки къ реальной жизни, наблюдательны, остроумны и юмористичны; оторванные отъ своихъ странъ, они пытались сдѣлать изъ Нѣмецкой слободы подобіе заграничнаго города, стараясь сохранить свои бытовыя черты. Благодаря этому-то, у нихъ нашли себѣ мѣсто и театральныя представленія: въ 1664 году въ посольскомъ домѣ была разыграна комедія [92]); весьма вѣроятно, что подобные спектакли давались тамъ и не разъ.

Все это, особенно при существовавшихъ добрыхъ отношеніяхъ между Москвой и слободой, и послужило поводомъ къ тому, что царь Алексѣй Михайловичъ, горя нетерпѣніемъ скорѣе увидѣть театральную потѣху, не дожидаясь возвращенія отправленнаго за границу фонъ-Стадена, рѣшилъ устроить театръ при содѣйствіи жителей Нѣмецкой слободы. По его указу, бояринъ Матвѣевъ обратился къ этимъ послѣднимъ съ запросомъ, нѣтъ ли среди нихъ человѣка, который могъ бы сочинить и представить комедію,—ему указали на пастора Грегори и Матвѣевъ поручилъ это дѣло ему. По свидѣтельству соучастника Грегори, нѣкоего Лаврентія Рингубера—такое разрѣшеніе вопроса было очень неожиданнымъ. „Неизвѣстно какимъ образомъ, пишетъ онъ, вдругъ обратились съ этимъ къ пастору магистру Грегори, якобы онъ можетъ написать комедію. И волей-неволей, выбирая между царскимъ гнѣвомъ и милостью, ему пришлось этимъ заняться“ [93]).

Дѣйствительно, біографическія свѣдѣнія о Грегори не даютъ права думать, чтобы онъ былъ хоть какъ-нибудь къ театральному дѣлу подготовленъ и, видимо, его знакомство съ драматическимъ и сценическимъ искусствами не шло дальше знакомства любого изъ современныхъ ему жителей слободы.

Іоганнъ Готфридъ Грегори (Gregory) былъ сыномъ медика Виктора Грегори, родился въ городѣ Мерзебургѣ и первоначально былъ военнымъ; онъ служилъ сначала въ Швеціи, а затѣмъ въ Польшѣ, въ Ганчевскомъ рейтарскомъ полку; только впослѣдствіи онъ оставилъ военную службу и, пріѣхавъ въ Москву въ 1658—59 году, пробылъ нѣкоторое время при церковной школѣ въ Нѣмецкой слободѣ; послѣ того, онъ ѣздилъ въ Іену, получилъ тамъ степень магистра и былъ поставленъ въ пасторы въ Дрезденѣ, въ 1662 году снова вернулся въ Россію, послѣ чего и сталъ пасторомъ новой офицерской лютеранской церкви въ Нѣмецкой слободѣ и учителемъ школы при ней; въ школѣ учили дѣтей Закону Божію, языкамъ нѣмецкому и латинскому, счету, письму и пѣнію.

По отзыву курфюрста Саксонскаго, Грегори „отличался ревностнымъ благочестіемъ, чрезвычайной ученостью и замѣчательнымъ умомъ [94]).

Возможно, что цѣня въ Грегори именно эти качества и указали на него боярину Матвѣеву; думать, однако, что драматическія представленія бывали въ школѣ при Баумановской церкви, гдѣ преподавалъ Грегори [95]), нѣтъ никакихъ основаній. Недостаточная освѣдомленность Грегори въ дѣлѣ театра, надо думать, и заставила его привлечь къ себѣ соучастниковъ. Ими были: русскій учитель Юрій Михайловъ, переводчикъ посольскаго приказа Георгъ Гюбнеръ (Hübner или Hühner), учитель школы при церкви Лаврентій Рингуберъ, перспективнаго дѣла мастеръ, голландскій живописецъ „петръ Гавриловъ“ Инглисъ, органистъ Симонъ Гутовскій и ‚Игрецъ“ Тимофей Гасенкрухъ. Въ обученіе къ нимъ для исполненія комедіи было набрано 64 человѣка, дѣтей разныхъ служилыхъ и торговыхъ иноземцевъ, между прочимъ, и офицеровъ,—учениковъ нѣмецкой школы [96]); слѣдовательно, исполнителями первыхъ спектаклей были иностранцы, не вполнѣ, надо думать, владѣвшіе русской рѣчью.

Между организаторами трудъ былъ раздѣленъ слѣдующимъ образомъ. Грегори, при помощи Рингубера, писалъ трагикомедію [97]); въ оригиналѣ пьеса была написана на нѣмецкомъ языкѣ, и на русскій ее перевелъ, вѣроятно, переводчикъ посольскаго приказа, Гюбнеръ, при содѣйствіи русскаго учителя Михайлова; Рингуберъ училъ дѣтей въ теченіе трехъ мѣсяцевъ исполненію пьесы какъ на нѣмецкомъ, такъ и на русскомъ языкѣ, о чемъ онъ самъ впослѣдствіи и писалъ: „Scripsit ergo, me socium sibi adjungens, tragicomediam Ahasver et Esthrae, quam et germanice et slavonice trium mensium spacio pueros edocui agentes“; Инглисъ, очевидно, писалъ декораціи и оснащалъ сцену и, наконецъ, Симонъ Гутовскій и Тимофей Гасенкрухъ, вмѣстѣ, вѣроятно, съ дворовыми музыкантами боярина Матвѣева, составляли оркестръ.

Итакъ, первымъ учителемъ сценическаго искусства при Московскомъ свѣтскомъ театрѣ былъ товарищъ Грегори по учительству въ нѣмецкой школѣ, Лаврентій Рингуберъ. Онъ родился около 1640 года, учился сперва въ гимназіи, а затѣмъ медицинѣ въ лейпцигскомъ университетѣ; въ 1668 году его пригласилъ въ Россію себѣ въ помощники отчимъ Грегори, медикъ Блюментростъ; по пріѣздѣ, онъ нѣкоторое время былъ у него и обучалъ медицинѣ и химіи его сына, впослѣдствіи знаменитаго медика, архіятера Петра Великаго и перваго Президента Академіи Наукъ, а затѣмъ, въ 1672 году съ мая по октябрь, былъ учителемъ въ школѣ Грегори.

„Съ мая до октября 1672 года я, по приказанію его Царскаго Величества, обучалъ въ школѣ будущихъ участниковъ спектакля— die künstlig agirenden Knaben im exercitio comico“ [98]), говорилъ впослѣдствіи Рингуберъ. Приказъ Царя относительно комедіи состоялся 4 іюня 1672 года, съ этого времени онъ сталъ помогать Грегори въ написаніи комедіи, а затѣмъ приблизительно съ 17 іюля онъ, въ теченіе трехъ мѣсяцевъ, а именно до 17 октября, когда состоялся спектакль, обучалъ своихъ учениковъ еще и сценическому искусству. Въ день спектакля онъ былъ взятъ секретаремъ въ посольство Менезіуса, послѣ чего неоднократно возвращался въ Россію то въ качествѣ военнаго агента, то въ качествѣ Саксонскаго посланника. Это была чрезвычайно даровитая и культурная личность, не мало способствовавшая сближенію Россіи съ Западомъ [99]).

Относительно остальныхъ соучастниковъ Грегори біографическихъ свѣдѣній нѣтъ никакихъ.

Первый спектакль—„Артаксерксово дѣйство“, былъ представленъ 17 октября 1762 года; затѣмъ, между 2 и 9 февралемъ 1675 г. была представлена комедія „Іудиѳь“; въ маѣ же, послѣ Троицы, спектакли шли, очевидно, въ селѣ Преображенскомъ, такъ какъ туда переѣхалъ царь и туда свезли декораціи. Но, такъ какъ и къ этимъ спектаклямъ надо было подготовлять актеровъ и разучивать съ ними пьесы, то, очевидно, занятія сценическимъ искусствомъ съ середины іюля шли непрерывно или возобновлялись каждый разъ, послѣ небольшого перерыва; однако, въ виду отъѣзда Рингубера, они перешли въ руки Грегори всецѣло. О томъ, что обученіе сценическому искусству такъ или иначе продолжалось, можно говорить съ увѣренностью на основаніи двухъ документовъ, изъ которыхъ одинъ гласитъ, что 21 января 1675 года „въ школѣ въ Ново-Нѣмецкой Слободѣ, гдѣ магистръ Яганъ къ комедійному дѣйству дѣтей учитъ“, вставляли стекла и чинили окна [100]), другой говоритъ, что 22 января того же года „въ Ново-Нѣмецкую слободу, къ магистру Ягану Готфриду въ школу, въ которой онъ учитъ дѣтей комедійному дѣйству“, были отправлены дрова для топки печей; на основаніи этихъ же документовъ можно утверждать, что занятія велись въ помѣщеніи нѣмецкой школы [101]).

До этого момента актерами, исполнителями комедій Грегори, были, однако, иноземцы, ученики нѣмецкой школы, возможно, съ присоединеніемъ къ нимъ стороннихъ иноземцевъ; изъ нихъ можно назвать имена только двухъ: сына помянутаго выше доктора Блюментроста и нѣкоего Фридришко Госена, просившаго впослѣдствіи за свое исполненіе поруческій чинъ и жалованіе, что ему и было

дано [102]). Успѣхъ спектаклей Грегори у царя и его приближенныхъ былъ колоссаленъ, въ результатѣ чего не могла не возникнуть мысль привить иноземное сценическое искусство русскимъ въ томъ смыслѣ, чтобы иноземцевъ замѣнить русскими актерами и этимъ создать свой собственный, независящій отъ нѣмцевъ театръ. Въ виду этого, 16 іюня 1673 года и было отдано въ обученіе сценическому искусству къ Ягану Готфриду 26 человѣкъ русскихъ дѣтей изъ среды мѣщанъ и приказныхъ; до насъ дошли имена только пятерыхъ изъ нихъ: Ваньки Мѣшалкина, Николая и Родіона Ивановыхъ, Тимофея Максимова и Луки Степанова. Покуда актерами были ученики нѣмецкой школы, вопросъ объ ихъ содержаніи и пропитаніи и не возбуждался, такъ какъ они независимо отъ театра, учились у Грегори; замѣна же иноземцевъ русскими учениками, понятно, влекла за собою спеціальные расходы. Объ этомъ, тѣмъ не менѣе, не подумалъ никто до тѣхъ поръ, покуда сами ученики не подали царю челобитную; они писали слѣдующее.

„Въ нынѣшнемъ, государь, во 181 году іюня въ 16 день по твоему, великаго государя, указу отослали насъ, холопей твоихъ, въ нѣмецкую слободу для наученія комидейнаго дѣла къ магистру къ Ягану Готфреду, а твоего великаго государя жалованья корму намъ, холопемъ твоимъ, ничего не учинено, и нынѣ мы, холопи твои, по вся дни ходя къ нему магистру и учася у него, платьишкомъ ободрались и сапожишками обносилися, а ѣсть нечего, и помираемъ мы, холопи твои, голодною смертію. Милосердый государь, царь и великій князь Алексѣй Михайловичъ, всеа великія и малыя и бѣлыя Росиі самодержецъ, пожалуй насъ, холопей своихъ: вели, государь, намъ свое великаго государя жалованье на пропитаніе поденной кормъ учинить, чтобъ намъ, холопемъ твоимъ, будучи у того комедійнаго дѣла, голодною смертію не умереть. Царь, государь, смилуйся, пожалуй“.

Отвѣтъ на челобитную послѣдовалъ благопріятный; было „велѣно давать великаго государя жалованья поденнаго корму комедіантомъ, мѣщанскимъ дѣтем 26 человѣкомъ, съ того числа какъ почели быть въ ученіи у магистра и впредь, покамѣстъ въ ученьи побудутъ, по 4 денги человѣку въ день“. Въ силу этого было „Дано іюня съ 16 числа прошлаго 181 году сентября по 1 число нынѣшняго 182 году по 4 деньги человѣку на день, итого 34 рубли 10 алтынъ 4 денги“. Тогда возникъ вопросъ: „А сентября съ 1 числа нынѣшняго 182 году тѣм комедіантомъ поденный корм давать ли—и о томъ великій государь какъ укажетъ“. Вотъ тутъ то и вышло распоряженіе, дату котораго справедливо принять за дату оффиціальнаго начала придворной комедіантской школы, какъ

учрежденія. „182 года октября въ 10 день (т. е. 10 октября 1673 г.) по указу великаго государя..... давать имъ его великаго государя жалованья поденнаго корму с сего числа на день по 4 денги с свидѣтельствомъ“, т. е. подъ росписку Грегори[103]). Первый царскій указъ относительно организаціи театра послѣдовалъ 4 іюня 1672 года и приблизительно 17 іюля того же года, какъ говоритъ объ этомъ Рингуберъ, началось обученіе нѣмецкихъ дѣтей исполненію русской пьесы; открытіе царскаго придворнаго театра состоялось 17 октября того же года; нѣмецкіе актеры были замѣнены русскими по указу 16 іюня 1673 года и штатъ ихъ опредѣленъ былъ 10 октября того же года. Хотя съ этого времени ни театръ, ни школа не существовали непрерывно, однако, всѣ эти даты безусловно должны приниматься въ соображеніе при опредѣленіи давности существованія придворнаго театра и придворной театральной школы, содержимыхъ на казенный счетъ и лишь много послѣ ихъ возобновленія переименованныхъ въ Императорскій театръ и Императорское Театральное училище.

На такихъ началахъ существовала наша первая театральная школа, вѣроятно, до тѣхъ поръ, покуда существовалъ и театръ, т. е. до 15 декабря 1676 года[104]), когда царь Ѳеодоръ Алексѣевичъ указалъ „палаты“, которыя были заняты на комедію, очистить, а все театральное хозяйство „свести на дворъ, что бывалъ Никиты Ивановича Романова“[105]); вмѣстѣ съ театромъ, очевидно, окончила существованіе и комедійная школа[106]).

Въ теченіе этого времени, однако, а именно въ первой половинѣ—ранѣе 18 іюня—1675 года Грегори умеръ, и со смертью человѣка[107]), бывшаго иниціаторомъ и главою дѣла, театръ и школа пришли въ упадокъ.

Есть основанія думать, что въ замѣстители скончавшемуся Грегори, по рекомендаціи Смоленскаго воеводы, князя Голицына, былъ опредѣленъ для завѣдыванія театромъ учитель латинскаго языка, нѣкій Стефанъ Чижинскій, „Львовскаго повѣту шляхетскій сынъ, благочестивыя вѣры греческаго закону“, служившій прежде въ полку у гетмана Потоцкаго, и преподававшій послѣ того въ теченіе двухъ лѣтъ латинскій языкъ сначала въ Кіево-Братской духовной школѣ, а затѣмъ въ Смоленскѣ. Въ 1675 году, по пріѣздѣ въ Москву, онъ былъ у боярина Матвѣева и, на вопросъ о свѣдѣніяхъ въ области „комедійныхъ наукъ“, отвѣчалъ, что „съ комедійное дѣло его станетъ“, послѣ чего по приказу боярина Матвѣева, онъ дѣлалъ комедію о „Давидѣ съ Голіаѳомъ“ и иныя комедіи и училъ комедійному дѣлу 80 человѣкъ всякаго чина людей, и былъ у того дѣла восемь мѣсяцевъ, то есть съ іюня 1675 года

по январь 1676 года, слѣдовательно, до времени смерти царя Алексѣя Михайловича; при Чижинскомъ „каждый ученикъ" получалъ „государева жалованья поденнаго корму на алтыну на день" [108]). Нужно думать, что направленіе Чижинскаго въ драматическомъ и сценическомъ искусствахъ сильно отличалось отъ направленія Грегори, и очевидно, онъ придерживался принциповъ школьнаго театра. Занимался, вѣроятно уже не въ нѣмецкой школѣ.

Вмѣстѣ съ драматическимъ сценическимъ искусствомъ въ школѣ преподавались хореографическое искусство, пѣніе и музыка.

Въ англійскую комедію, родственнымъ которой былъ репертуаръ Грегори, вообще имѣлось обыкновеніе вводить пѣніе и пляски. Но помимо этого, въ Зап. Европѣ въ это время уже существовалъ и самостоятельный, выдѣлившійся балетъ.

Грегори же, имѣя въ виду развлечь царя и публику, не могъ, конечно, упустить невиданное доселѣ въ Москвѣ новое, оригинальное зрѣлище, и, по словамъ Рейтенфельса [109]), въ субботу на масляницѣ, die bacchanalium ludorum penultimo состоялось представленіе балета; обыкновенно его пріурочиваютъ къ 1675 году, но вѣрнѣе, его слѣдовало бы отнести къ 1673, такъ какъ Рейтенфельсъ въ 1675 году уѣхалъ изъ Москвы [110]). Отъ современнаго намъ балета это представленіе отличалось, однако, тѣмъ, что танцоръ долженъ былъ также пѣть куплеты. Хореографическому искусству, пѣнію и музыкѣ учили, вѣроятно, органистъ Симонъ Гутовскій—въ одномъ изъ документовъ говорится о „Симонѣ органистѣ и его ученикахъ" [111]). Возможно, что инструментальной музыкѣ кромѣ того учили музыканты, привезенные фонъ-Стаденомъ изъ-за границы, а именно: „Цесарскія земли трубачъ Янъ Вендонъ и музыканты прусскія земли Фридрихъ Гланштейнъ, курляндскія земли—Яковъ Филиповъ, Гречанинъ Готфридъ Богенъ и саксончинъ Христофоръ Акерманъ" [112]); музыкѣ учились дворовые люди боярина Матвѣева и играли они на „органахъ, віолахъ (рылѣ) и въ страменты" [113]).

Занятія сценическимъ искусствомъ въ школѣ Грегори велись, какъ можно судить по челобитной, ежденевно, причемъ ученики были приходящими; кормиться между дѣломъ ходили они на сторону, на что имъ выдавались поденныя кормовыя. Народъ все это былъ, должно быть, дошлый, смышленый; такъ, одинъ изъ бывшихъ питомцевъ школы впослѣдствіи просилъ себѣ поручечій чинъ и жалованье, а русскіе ребята во главѣ съ Васькой Мѣшалкинымъ въ своемъ безвыходномъ положеніи не потерялись и обратились прямо къ царю; и смышленость соединилась въ нихъ, видимо, съ искренностью и простотой. Самъ Грегори въ нихъ, очевидно,

это поддерживалъ и развивалъ, имѣя въ виду западно-европейскаго актера современной ему англійской комедіи. Такъ, въ Баязетѣ ученики называютъ себя „еще неискусными и несмышлеными отрочатами“, а въ прологѣ „Іосифа“ они въ обращеніи къ публикѣ просятъ снисхожденія къ своему „дѣтскому дѣйствію“. Эти же обращенія позволяютъ судить примѣрно и о возрастѣ этихъ учениковъ-актеровъ. Вѣроятнѣе всего, это были мальчики въ возрастѣ отъ 12—18 лѣтъ, такъ какъ болѣе молодые, за несмышленостью, нужно думать, были непригодны, а болѣе взрослые, занятые дѣломъ, не имѣли для того времени. Между прочимъ, очень интересно рисуетъ этотъ моментъ русскаго театра и театральной школы въ своей комедіи „Комикъ XVII столѣтія“ А. Н. Островскій; дѣйствующими лицами у него являются съ одной стороны Грегори съ учениками, а съ другой—современное имъ русское общество. Что же касается преподавателей этой школы, то ни Грегори, ни Рингуберъ не могли быть на высотѣ въ дѣлѣ обученія сценическому искусству, такъ какъ переѣхавъ въ Россію, съ давнихъ поръ были далеки отъ современныхъ имъ труппъ англійскихъ комедіантовъ, бродившихъ по Германіи. Правда, въ свое время, учась въ университетѣ, они, очень возможно, участвовали въ студенческихъ спектакляхъ и даже, быть можетъ, служили въ труппахъ, что было тогда очень въ модѣ въ Германіи; но съ тѣхъ поръ прошло столько времени, что преподавать сценическое искусство они могли, конечно, только по памяти и по догадкѣ.

Итакъ, театръ, заведенный царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ, просуществовалъ лишь четыре года; характеръ придворной жизни съ воцареніемъ Ѳеодора Алексѣевича рѣзко измѣнился, надобности въ театральномъ зрѣлищѣ не оказалось и нѣмецко-русскій театръ, не пустивъ корней въ русскую жизнь, прикончился.

Тѣмъ не менѣе, разбуженный въ обществѣ затѣей царя вкусъ къ драматическимъ представленіямъ не могъ умереть, какъ не могла заглохнуть вполнѣ неудавшаяся попытка царя. Въ годъ перваго спектакля, даннаго Грегори, родился Петръ Великій, и когда со вступленіемъ его на престолъ, русская жизнь пошла быстрымъ маршемъ къ слiянію съ западно-европейской, попытка его отца должна была повториться. Но какъ большой государственный человѣкъ, Петръ не могъ думать о театрѣ, какъ о домашнемъ, интимномъ развлеченіи: онъ видѣлъ въ немъ общественное достояніе и понималъ его большое воспитательное значеніе. Поэтому-то онъ не придавалъ никакой цѣны ходульному напыщенному любовному элементу или грубому комическому шаржу драматическихъ представленій: театръ долженъ былъ

служить ему тѣмъ, чѣмъ была для него горячая, искренняя проповѣдь Ѳеофана Прокоповича; онъ долженъ былъ разъяснять народу истинный смыслъ его реформъ [114]). Прибѣгнуть, однако, для насажденія театра къ содѣйствію нѣмецкой слободы казалось Петру недостаточнымъ и онъ предпочелъ получить комедіантовъ изъ первоисточниковъ. Посланный имъ для этого за границу Иванъ Сплавскій заключилъ въ Данцигѣ контрактъ съ однимъ изъ нѣмецкихъ актеровъ Іоганномъ Христіаномъ (или Христофоромъ) Кунстомъ и его труппой, состоявшей изъ его жены Анны Кунстъ и семи человѣкъ актеровъ; имена ихъ слѣдующія: Яганъ Мартонъ Бейдлеръ, Яганъ Плантинъ, Антоній Родаксъ, Михаилъ Виртъ, Яковъ Эртманъ Старшей, Карлъ Эрнстъ Ницъ и Михаилъ Езовскій [115]).

Заботясь о насажденіи театра, Петръ Великій не ограничился выпиской однихъ только драматическихъ актеровъ, и вслѣдъ за ними были выписаны изъ того же Данцига и музыканты; этихъ послѣднихъ было семь человѣкъ и имена ихъ слѣдующія: Генрихъ Сіенкнехтъ, онъ былъ начальникомъ Гамбургскаго оркестра,—Готфридъ Отто Моллиніусъ, Петеръ Моллиніусъ, Томасъ Шелле, Геннингъ Іеронимусъ Лорендъ, Франдъ Эрнстъ Румпсъ и Гергардъ Дростъ [116]).

Труппа Кунста была одной изъ многочисленныхъ странствующихъ нѣмецкихъ труппъ, являвшихся развитіемъ труппъ имъ предшествовавшихъ англійскихъ комедіантовъ и ея драматическое сценическое искусство было развитіемъ ихъ искусства подъ вліяніемъ театровъ итальянскаго, французскаго и испанскаго. Поэтому театръ Кунста былъ для насъ развитіемъ театра Грегори. Но Петръ Великій не хотѣлъ смотрѣть нѣмецкихъ актеровъ,—онъ стремился привить какъ идею театра, такъ и сценическое искусство русскимъ, онъ хотѣлъ создать по европейскому образцу русскій театръ, русскаго актера, русскаго музыканта, точно такъ же, какъ онъ создавалъ русское государство и новыхъ русскихъ людей.

Поэтому то вскорѣ послѣ пріѣзда комедіантовъ, а именно 19-го августа 1702 года было приказано нѣмецкимъ актерамъ „дать изъ русскихъ робятъ, какихъ чиновъ сыщутся, въ ученики 10 человѣкъ, къ тому дѣлу удобныхъ, дабы могли они управлять свое дѣло“; когда именно это приказаніе было исполнено—неизвѣстно, но 21-го октября того же года „робяты“ уже были „выбраны изъ подъячихъ и изъ посадскихъ людей“ и „отданы комедіанту“ въ обученіе. Взятымъ „въ посольскій приказъ для ученія комедійныхъ дѣйствъ разныхъ приказовъ“ подъячимъ былъ сказанъ „его, великаго государя, указъ, чтобы они комедіямъ учились у комедіанта Ягана Кунита и были бы ему, комедіанту, въ

томъ ученіи послушны", а Куншту, съ другой стороны, было объявлено „чтобъ онъ ихъ комедіямъ всякимъ училъ съ добрымъ радѣніемъ и со всякимъ откровеніемъ" [117]).

Первоначально Кунсту въ обученіе было отдано 10 человѣкъ, но со временемъ это число возросло до 22 [118]); учились ли они всѣ одновременно—сказать трудно и вѣроятнѣе всего ихъ составъ, за убылью нѣкоторыхъ, постоянно подновлялся; но есть основаніе думать, что было время, когда училось 17 человѣкъ одновременно. Имена учениковъ слѣдующія: изъ ратуши Θеодоръ Буслаевъ, Семенъ Смирновъ, Никита Кондратьевъ, Іевъ Невѣжинъ; изъ сибирскаго приказа—Дмитрій Яковлевъ, Михайло Совѣтовъ, Тимофей Степановъ, изъ монастырскаго приказа: Петръ Гнѣвышевъ, Иванъ Потаповъ; изъ ратуши — Петръ Боковъ, Петръ Долговъ, Иванъ Васильевъ Меньшой, Яковъ Комарской, Михайло Егоровъ, Гаврила Евсѣевъ; изъ помѣрной—Василій Кошелевъ; изъ посадскихъ,— а былъ въ истопникахъ—Василій Теленковъ.

Власти не смотрѣли, однако, на контингентъ учениковъ, какъ на нѣчто неприкосновенное и опредѣленное и, смотря по надобности, призывали ихъ къ исправленію иныхъ, болѣе насущныхъ должностей. Такъ, въ своемъ докладѣ Головину отъ 18-го сентября 1703 года дьяки писали: „...Да тотъ же, государь, комедіантъ говорилъ, чтобъ ему вмѣсто убылыхъ комедіантовъ двухъ человѣкъ, а именно вмѣсто Семена Смирнова, который пожалованъ въ Посольскій Приказъ въ подъячіе, да вмѣсто Бориса Антонова (имя послѣдняго у Пекарскаго не упомянуто), который нынѣ отъ воровскихъ людей убитъ до смерти, выбрать иныхъ такихъ же молодцовъ, да и Буслаевъ де во все лѣто былъ боленъ, и за то комедійное дѣло за болѣзнью своею принимается по малу" [119]).

Когда же, наконецъ, въ 1704 году ученикамъ-актерамъ было назначено жалованье, то въ числѣ награждаемыхъ встрѣчаются еще новыя имена: Романъ Аммосовъ, Борисъ Гуторовскій, Никита Кубасовъ и Иванъ Кузьминъ, причемъ имя Буслаева остается неизъятымъ; слѣдовательно, если и положить, что двое изъ нихъ замѣнили Смирнова и Антонова, то двое все же прибавилось; хотя опять таки въ спискѣ награждаемыхъ жалованіемъ значится только 12 человѣкъ, причемъ имена Семена Смирнова, Бориса Антонова, Іева Невѣжина, Петра Гнѣвышева, Ивана Потапова, Петра Долгова, Ивана Васильева, Якова Комарскаго, Михайла Егорова и Гаврилы Евсѣева уже не встрѣчаются. Очевидно, они къ этому времени со сцены ушли и осталось всего лишь 12 человѣкъ. Поэтому и надо думать, что если первоначально число учениковъ равнялось 10-ти, то вскорѣ же оно возросло до 17-ти, а затѣмъ понизилось до 12-ти.

Въ контрактъ, заключенный Куннштомъ со Сплавскимъ, однако, не входило обязательство обучать русскихъ робятъ театральному искусству, почему Куншть и сталъ просить о прибавкѣ къ жалованію; ходатайство его было удовлетворено и въ придачу къ его прежнему жалованію ему было выдано еще 500 рублей.

Основавъ, такимъ образомъ, театральную школу, правительство, однако, по примѣру правительства времени царя Алексѣя Михайловича, снова забыло позаботиться о матеріальномъ обезпеченіи учениковъ; и въ началѣ 1705 года ученики, опять-таки по примѣру своихъ предшественниковъ, подали царю челобитную въ томъ, что „они ходя въ Нѣмецкую слободу по вся дни, платьемъ и обувью обносились и испроѣлись". Тогда царь приказалъ выдать, для ихъ скудности, за ученіе съ октября по январь 1705 года сто рублей. Вслѣдъ за этимъ имъ было опредѣлено жалованіе, „смотря по персонамъ за кѣмъ дѣла больше, тому дать больше, а за кѣмъ дѣла меньше: тому меньше". Въ 1705 году были сообразно съ этимъ указаніемъ „Великаго Государя жалованія комедіантамъ русскимъ годовые оклады: Ѳеодору Буслаеву—40 руб., Никитѣ Кондратьеву, Петру Бокову, Тимофею Степанову, Борису Гуторовскому, Дмитрію Яковлеву, Роману Аммосову, Василью Кошелеву по 30 руб., Василью Теленкову, Никитѣ Кубасову, Михаилу Совѣтову по 25 руб., Ивану Кузьмину 20 руб. Всего 345 рублей [120]". Жалованіе получалось изъ сборныхъ со спектаклей суммъ. Послѣднія же, какъ оказывается, были: въ 1705 году—406 руб. 25 алтына, въ 1704—388 руб. 9 алтынъ 4 деньги [121]. Если не считать, такимъ образомъ, всѣхъ побочныхъ расходовъ, то труппа во всякомъ случаѣ окупалась. Государственныя росписи, однако, позволяютъ лучше оріентироваться въ расходахъ на школу, театръ и труппу. Такъ, въ 1702 году было положено „въ школы на дѣло комедій и учителямъ кормовыхъ и на комедіантския палаты—2176 рублей". Въ 1705 году на жалованіе „русскимъ комедіантамъ положено 200 р., не считая прочихъ расходовъ; въ 1704 году всего было истрачено на театръ 1009 руб.; въ 1706—1451 р. [122]. Ясно, что содержаніе театра и школы шло въ убытокъ, такъ какъ сборы не окупали всѣхъ общихъ расходовъ. Какъ и при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ, при Петрѣ было заведено обученіе русскихъ инструментальной музыкѣ: начальнику оркестра, Генриху Сіеннекту были отданы въ обученіе игрѣ на гобояхъ 12 человѣкъ русскихъ „спѣвакъ", т. е. пѣвчихъ; въ 1704 году ихъ было 11 [123].

Кормовыхъ имъ выдавалось на день: Ивану Лызлову и Михаилу Волоненину по 8 денегъ: Герасиму Зыбалистову, Андрею Ярышкину, Герасиму Соколову, Ивану Никитину, Анѳиму Соко-

5*

лову, Герасиму Кусину по 7 денегъ; Матвѣю Короваеву, Потапу Колмакову, Ивану Нѣмчинову по 6 денегъ. Итого 11 рублей. Деньги эти платились точно такъ же, какъ и комедіантамъ,—изъ сборной суммы. „Трубки и трости", т. е. инструменты, покупались для нихъ на казенный счетъ [124]).

Судьба театратральной школы при Петрѣ Великомъ была не лучше судьбы школы при Алексѣѣ Михайловичѣ. Въ концѣ 1703 года Іоганъ Кунстъ умеръ и, какъ въ свое время школа упала послѣ смерти Грегори, такъ это случилось и теперь. Вдовѣ его Аннѣ и актеру Бендлеру было велѣно замѣнить Кунста и „русскихъ комедіантовъ въ обученіи совершать", но они просили объ отпускѣ ихъ за границу. Вѣроятно, эта просьба была уважена и съ марта 1704 года къ обученію дѣтей былъ приставленъ нѣкто Отто Фюрстъ—по русски Артемій Фирштъ—по спеціальности часовыхъ дѣлъ мастеръ, человѣкъ абсолютно непригодный для театральнаго дѣла. Въ 1705 году ученики-актеры жаловались на него. „Онъ иноземецъ ихъ комедіантовъ учитъ не съ прилежаніемъ, и для ученія бываетъ въ комедійномъ домѣ не на многія времена въ недѣлю и въ двѣ, и учитъ часъ и два, и отъ того въ ученіи чинитъ замедленіе, и которыя комедіи они комедіанты выучили и тѣ комедіи, за нерадѣніемъ его въ куплементахъ и за недознаніемъ его въ рѣчахъ, дѣйствуютъ въ нетвердости, для того, что онъ иноземецъ ихъ русскаго поведенія не знаетъ. И чтобъ за нерадѣніемъ его, для надзиранія надъ ними комедіанта, чтобъ имъ комедіи, которыя у нихъ выучены и впредь въ ученьѣ въ задачѣ будутъ, дѣйствовать въ рѣчахъ въ твердости, выбрать изъ нихъ же русскихъ комедіантовъ одного человѣка или двухъ по усмотрѣнію. А ему бъ иноземцу, для ученія ихъ комедіантовъ, въ комедійный домъ приходить въ недѣли по дважды во вторникъ и въ пятокъ, въ зимнее время со второго часа по шестой, въ лѣтнее время съ третьяго по десятой часъ, учить куплементовъ, которые въ тѣхъ комедіяхъ надлежитъ быть, со всякимъ радѣніемъ, чтобы имъ, комедіантамъ, тѣ комедіи, которыя у нихъ будутъ въ наукѣ, можно было бы дѣйствовать и безъ него учителя" [125]).Когда и какъ окончилась дѣятельность Отто Фюрста—не извѣстно. Есть только свѣдѣніе, что онъ фигурировалъ еще въ 1707 году [126]). Нужно думать, что къ этому времени школа свое существованіе прекратила.

Изъ челобитной учениковъ, объ опредѣленіи имъ жалованія, видно, что у Кунста, какъ и у Грегори, они были приходящими, получали кормовыя и ходили на ученіе ежедневно.

Кунстъ былъ не совсѣмъ доволенъ прилежаніемъ и бережли-

востью своихъ новыхъ учениковъ: онъ просилъ въ Посольскомъ Приказѣ, чтобы обязали ихъ являться на представленія въ одно время, чего многіе изъ русскихъ не исполняютъ, а отъ того происходитъ напрасная трата времени въ ожиданіи [127]). Работою ихъ въ то же время не обременяли. Такъ, зимою 1703—1704 года [128]) они разучили „только 3 комедіи, а для ученія особо комедій никакихъ“ не учили, вслѣдствіе чего многіе сидѣли безъ дѣла. Спектакли давались только по понедѣльникамъ и четвергамъ, да и то въ 1704 году, напримѣръ, лишь съ 15 мая по 10 ноября, не считая зимняго сезона, когда сыграно было всего только 5 піесы. Поэтому-то и возникалъ даже вопросъ: „жалованіе имъ давать ли и впредь для лучшаго обученія комедій явственно имъ дѣйствовать ли“.

При такомъ количествѣ свободнаго времени и при современной грубости нравовъ и необразованности, русскіе актерскіе ученики, понятно, безобразничали, какъ только могли. „Ученики комедіанты русскіе безъ указу ходятъ, жаловались на нихъ въ 1705 году, всегда съ шпагами, и многіе не въ шпажныхъ поясахъ, но въ рукахъ носятъ, и, непремѣнно по гостямъ въ нощныя времена ходя, пьютъ. И въ рядѣхъ у торговыхъ людей товаръ емлютъ въ долги, а деньги не платятъ. И всякіе заборы съ тѣми торговыми и иныхъ чиновъ людьми чинятъ, придираясь къ безчестью, чтобъ съ нихъ что взять нахально. И для тѣхъ взятковъ ищутъ безчестій своихъ и тѣхъ людей волочатъ и убыточатъ въ разныхъ приказѣхъ, мимо Государственнаго Посольскаго Приказу, гдѣ они вѣдомы. И взявъ съ тѣхъ людей взятки, мирятся, не дожидаясь по тѣмъ дѣламъ указу, а инымъ торговымъ людямъ бороды рѣжутъ для такихъ же взятковъ. И въ томъ на тѣхъ комедіантовъ разныхъ чиновъ людей словесное многое челобитіе. А комедій, которыя по приказу боярина Θеодора Алексѣевича (Головина) велѣно имъ списывать, писать не хотятъ, а тѣ комедіи для лутчего обученья надлежитъ имъ списывать. А въ Посольскомъ Приказѣ тѣмъ комедіантомъ вышепомянутыхъ непристойныхъ дѣлъ чинить заказываютъ, однакожъ они тотъ приказъ презираютъ и чинятся во всемъ непослушны“.

Главнымъ зачинщикомъ всѣхъ этихъ продѣлокъ былъ Василій Теленковъ (онъ же Шмага пьяный); для усовѣщеванья его Посольскій Приказъ было послалъ къ нему одного изъ его товарищей, Θеодора Буслаева, но „онъ, комедьянтъ, Василій Теленковъ, ему Θеодору говорилъ съ великимъ крикомъ, что онъ никого не послушаетъ и не боится, и судить его некому, и притомъ многія противныя слова говорилъ. И того числа тотъ комедьянтъ въ Посоль-

скомъ Приказу сысканъ, и до указу велѣно его содержать въ Приказѣ.

А въ комедіи дѣйствіе комедійное за нимъ не станетъ, потому что не во многихъ комедіяхъ дѣйство ево есть, и дѣла за нимъ мало, только безчестья много, а у того дѣла и быть онъ непотребенъ. А есть ученики комедійные русскіе добрые, которымъ велѣно быть до убылыхъ окладовъ въ прибыли (т. е. сверхъ комплектными).

И о тѣхъ ослушникахъ и безчинникахъ что чинить".

Докладъ этотъ былъ посланъ боярину Головину, который изъ похода прислалъ такое рѣшеніе: „комедьянта пьянаго Шмагу, взявъ въ приказъ, высѣките батоги; да и впредь его, также и иныхъ, буде кто изъ нихъ, комедьянтовъ, явитца въ какомъ плутовствѣ, по тому же, взявъ въ Приказъ, чините имъ наказаніе, смотря по винѣ, кто чего достоинъ, не отписывая ко мнѣ" [129]). Музыкантскіе ученики—„спѣваки", какъ и комедіантскіе ученики, видимо, тоже оставляли желать лучшаго. Такъ, встрѣчаются указанія, что они изломали 17 гобойныхъ трубокъ да 5 бассоновъ, по гривнѣ за трубку да по двѣ гривны за бассонъ, всего на сумму два рубля 25 алтына и 2 деньги" [130]).

Однако, далеко не всѣ ученики Кунста безобразничали и на ряду съ Васькой Мѣшалкинымъ были такіе, которые свой досугъ посвящали драматическимъ опытамъ. Въ „описаніи комедіямъ, что какихъ есть въ государственномъ посольскомъ приказѣ мая по 30 число 1709 года", за номерами 14 и 15 значатся піесы—„О Тенерѣ, Лизеттинѣ отцѣ, виноторговцѣ" и „о Томвуртинѣ, старомъ шляхтичѣ, съ дочерью", принадлежащія перу Семена Смирнова, того самаго Смирнова, который былъ взятъ изъ ратуши и пожалованъ въ 1703 году въ посольскій приказъ. Но написана ли она во время его пребыванія въ школѣ Кунста или послѣ—неизвѣстно, вѣрнѣе, что въ бытность его ученикомъ.

Кромѣ школы Кунста занятія сценическимъ искусствомъ при Петрѣ Великомъ велись еще и въ другихъ школахъ и учрежденіяхъ, а именно: тотъ же Кунстъ занимался имъ съ учениками Навигацкой школы въ Сухаревой башнѣ; ставились также спектакли въ хирургической школѣ при Московскомъ Госпиталѣ.

Свѣдѣнія о театрѣ въ Сухаревой башнѣ очень недостовѣрны [131]). Нужно думать, что если Кунстъ или Фюрстъ и занимались сценическимъ искусствомъ съ учениками Навигаціонной школы, то только иногда, готовя съ ними „для большихъ оказій" ту или иную піесу, какъ это было и въ Московскомъ Госпиталѣ. Что же касается спектаклей въ этомъ послѣднемъ, то о нихъ

свидѣтельствуютъ неопровержимые факты [132]). Московскій Госпиталь былъ основанъ 21 Ноября 1707 года по указу Петра I отъ 25 мая 1706 года и во главѣ его стоялъ докторъ Николай Бидлоо и съ нимъ два лекаря. Докторъ Бидлоо—прибылъ въ Россію въ 1702 г., въ Москву въ 1703 году, умеръ 23 марта 1735 года—былъ большимъ знатокомъ не только медицины, но кромѣ того изящныхъ искусствъ, музыки и театральнаго искусства. Учениками его были по преимуществу бывшіе студенты Московской Духовной академіи, которые, будучи знакомы со школьнымъ театромъ, тѣмъ пригоднѣе были къ театральнымъ занятіямъ доктора. Съ достовѣрностью извѣстны спектакли 29 дек. 1722 г., 4 янв. 1723 г. и 18 мая 1724 г. Характеръ этихъ спектаклей былъ прямо противоположенъ характеру представленій Кунста: здѣсь давались комедіи серіезнаго содержанія и принципы сценической игры, вѣроятно, отвѣчали принципамъ духовнаго школьнаго театра. Среди учениковъ Бидлоо были и авторы;—такъ комедія „Слава Россійская" была написана его ученикомъ, нѣкимъ Ѳеодоромъ Журавскимъ, бывшимъ ученикомъ Духовной академіи; онъ же былъ, очевидно, и режиссеромъ піесы—erat director—какъ значится въ текстѣ комедіи.

Домашніе театры были кромѣ того у царевны Наталіи Алексѣевны, сестры Петра Великаго и у царицы Прасковіи Ѳеодоровны, вдовы царя Іоанна Алексѣевича и ея дочери Екатерины Іоанновны, принцессы Мекленбургской. Руководили театромъ здѣсь онѣ сами, онѣ же, очевидно, и учили актеровъ, но кто были эти послѣдніе—совершенно неизвѣстно; о художественномъ совершенствѣ ихъ современники, по крайней мѣрѣ, отзывались отрицательно.

Итакъ, въ царствованіе Петра Великаго, русская жизнь, сроднившаяся съ культурой Запада, уже настойчиво требовала театральнаго зрѣлища; и если сѣмена, брошенныя въ землю царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ, не дали всхода при немъ, то теперь, можно было думать, побѣги начинали подыматься отъ земли; нѣкоторую роль въ развитіи театральнаго вкуса игралъ, конечно, и школьный театръ. Но какъ недолговѣчна была школа Кунста и Фюрста, такъ недолговѣчны были и театры царевны Наталіи и царицы Прасковіи, такъ со смертью доктора Бидлоо замеръ и театръ въ Госпиталѣ: дворъ переѣхалъ въ Петербургъ и театральное искусство продолжало ютиться въ Москвѣ только въ Духовной Академіи; въ Петербургѣ же пошли новыя вліянія и создались новыя формы театра. И какъ отъ театра Алексѣя Михайловича театръ Петра отдѣлялся срокомъ въ 25 лѣтъ, такъ русскій театръ въ Петербургѣ, если не считать одинокихъ попытокъ

царевны Наталіи и императрицы Анны Іоанновны, отдѣлялся отъ театра школы Кунста почти полувѣковымъ промежуткомъ времени.

О сценическомъ искусствѣ театровъ царевны Наталіи и царицы Прасковіи можно говорить только по догадкамъ. Театральное искусство Чижинскаго и учениковъ доктора Бидлоо являлось повтореніемъ и, быть можетъ, нѣкоторымъ развитіемъ школьнаго сценическаго искусства. Что же касается направленія нѣмецкаго сценическаго искусства, преподававшагося сначала Рингуберомъ и Грегори, а затѣмъ Кунстомъ и Фюрстомъ, то оно создало въ исторіи отечественнаго театра и театральнаго образованія особый историческій моментъ и дало совершенно самостоятельное звено сценическаго искусства въ Россіи. Ихъ сценическое искусство было искусствомъ „англійскихъ" комедіантовъ.

Въ виду того, что преподаваніе сценическаго искусства въ школѣ Грегори сводилось къ разучиванію очередныхъ піесъ, для ознакомленія съ соотвѣтствующимъ сценическимъ искусствомъ необходимо ознакомиться съ репертуаромъ театра Грегори.

По своему характеру онъ ничего общаго со школьной драмой не имѣлъ; и только двѣ черты ихъ сближали: библейскій сюжетъ и морализующая идеологія. Впрочемъ, эта послѣдняя стояла на заднемъ планѣ, и раньше всего Грегори преслѣдовалъ литературный и сценическій интересъ піесы. Живыхъ образовъ требовало уже само назначеніе его театра, какъ потѣшнаго зрѣлища. И вмѣсто замысловатаго, изощреннаго, полнаго аллегорій, параллелей и т. п. пріемовъ, языка школьныхъ драмъ, у Грегори фигурируетъ простой разговорный языкъ, удѣляется видное мѣсто любви, на сцену выводятся всѣ человѣческія страсти со всѣми ихъ красочными, яркими проявленіями, и комическій элементъ чередуется съ драматическимъ.

Піесы репертуара Грегори извѣстны далеко не въ полнотѣ, но имѣющійся матеріалъ позволяетъ разбить ихъ на слѣдующія группы. Такъ, раньше всего, одиноко стоитъ „жалостливая комедія о Адамѣ и Евѣ"; она представляетъ собою соединеніе элементовъ мистеріи и moralité въ ихъ древнемъ, строго выдержанномъ стилѣ и очень близко подходитъ къ современнымъ Грегори „райскимъ дѣйствамъ".

Далѣе идетъ „Темиръ Аксаково дѣйство" или „малая комедія о Баязетѣ и Тамерланѣ"; она является единственнымъ произведеніемъ, написаннымъ на свѣтскій сюжетъ, и сильнѣйшимъ образомъ приближается къ типу „англійскихъ комедій" какъ по своей архитектоникѣ, такъ и по своему реалистическому направленію. Вмѣстѣ съ нижеслѣдующими піесами Грегори, написанными на

библейскіе сюжеты, она проводитъ идею о посрамленіи гордыни и торжествѣ смиренія.

Наконецъ, четыре піесы, а именно: „Артаксерксово дѣйство" или „Эсѳирь", „Іудиѳь", комедія „о Товіи Младшемъ" и объ „Іосифѣ" имъ написаны на библейскія темы.

Всѣ онѣ заключаютъ въ себѣ внѣшніе элементы англійской комедіи, и кромѣ собственно комедіи, здѣсь были танцы, пѣніе, музыка, фокусники и всякіе иные игрецы [133]).

Для того, чтобы получить представленіе объ искусствѣ актера которое могъ преподавать своимъ ученикамъ пасторъ Грегори, нѣтъ никакихъ прямыхъ указаній и судить о немъ можно только по аналогіи. Будучи подражаніемъ репертуару англійскихъ комедіантовъ, репертуаръ Грегори требовалъ, очевидно, тѣхъ же самыхъ пріемовъ игры, тѣхъ же самыхъ сценическихъ принциповъ, какихъ требовала англійская комедія.

Поэтому мы и обратимся къ ознакомленію съ искусствомъ англійскаго актера.

Будучи театромъ народнымъ, въ одно и то же время театромъ мелкихъ владѣтельныхъ герцоговъ, улицы и площади, не имѣвъ ни своей литературы въ истинномъ значеніи этого слова, ни, тѣмъ болѣе, своей драматической теоретизаціи, театръ англійскихъ комедіантовъ не имѣлъ, понятно никакой записанной теоріи сценическаго искусства. Если школьный театръ, любовно растившійся въ стѣнахъ учебнаго заведенія, далъ только одно сочиненіе по сценическому искусству, то отъ театра англійскихъ комедіантовъ этого нельзя было и требовать.

Кромѣ того, англійская комедія росла и развивалась въ XVII вѣкѣ въ Германіи, странѣ въ теченіе полувѣка страдавшей отъ ужасовъ тридцатилѣтней войны; само собой, Германіи было не до того, чтобы писать теорію сценическаго искусства.

„Печальную картину являлъ собою нѣмецкій театръ до двадцатыхъ годовъ 17 столѣтія; объ искусствѣ не было и рѣчи, по крайней мѣрѣ у самихъ нѣмцевъ; и что касается художественнаго вкуса въ теченіе почти всей первой половины столѣтія, то это была картина полнаго разрушенія всѣхъ городовъ, которые посѣщали въ своихъ наѣздахъ еще съ конца XVI столѣтія англійскіе, а также голландскіе, французскіе и италіанскіе комедіанты, между тѣмъ какъ нѣмецкимъ комедіантамъ приходилось въ это время робко защищать свои гражданскія права" [134]).

Въ виду всего этого, составить себѣ представленіе о сценическомъ искусствѣ англійскихъ актеровъ представляется возможнымъ только на основаніи разсмотрѣнія сохранившихся піесъ.

Англійская комедія отличалась отъ школьной драмы какъ формою, такъ и содержаніемъ. Отвергая какія бы то ни было „правила драматическаго сочиненія", англичане брали сюжеты изъ священной и свѣтской исторіи, изъ рыцарскихъ легендъ, народныхъ преданій и т. п. и обрабатывали ихъ съ полной свободою, заботясь только о возможно болѣе эффектномъ сценическомъ впечатлѣніи. При этомъ реалистическая, детальная разработка ужасныхъ кровавыхъ сценъ убійства смѣнялась циничными, подчасъ выходками дурацкой персоны и напыщенными любовными сценами изъ италіанскихъ пасторалей; для усиленія эффекта сюда же вплетались пѣніе, музыка, танцы и фокусы [135]).

Англійскіе комедіанты создали нѣмецкое сценическое искусство. Характеризуя ихъ, профессоръ Марбурскаго университета Ренанусъ, посѣтивши Англію, писалъ въ 1613 году: „Я замѣтилъ въ Англіи, что актеры ежедневно какъ бы поучаются въ школѣ; самые знаменитые изъ нихъ обращаются за наставленіями къ поэтамъ; это и придаетъ хорошо написаннымъ комедіямъ жизнь и красоту. Потому нѣтъ ничего удивительнаго, что англійскіе комедіанты (я говорю объ искусныхъ) имѣютъ преимущество передъ другими" [136]).

Замѣтимъ здѣсь же, что въ труппѣ англійскихъ комедіантовъ не было женщинъ, что было общимъ явленіемъ средневѣковой драмы, отъ котораго отступала только Италія, и женскія роли исполнялись мужчинами: мальчиками и юношами. Когда въ Лондонѣ въ 1629 г. во французской труппѣ появились актрисы, то публика забросала ихъ гнилыми овощами и всячески выказывала имъ свое презрѣніе [137]). Въ англійскихъ же труппахъ на нѣмецкой территоріи актрисы появились только въ 80-хъ годахъ 17 столѣтія; русская сцена этого времени также не допускала участія женщинъ.

Съ точки зрѣнія литературной, „англійскія комедіи" представляли не что иное, какъ эпическій разсказъ, переложенный въ разговоры и разбитый на сцены, причемъ самый способъ выраженія отличался постояннымъ схематизмомъ, и внутренняя драма дѣйствующихъ лицъ со всѣми душевными движеніями и внѣшнимъ ихъ проявленіемъ пояснялись словами.

Въ художественномъ отношеніи вся эта литература стоитъ очень низко, и собственно говоря, даже не можетъ считаться литературой. Слагалась она подъ перомъ невѣжественныхъ авторовъ, перепѣвавшихъ одни и тѣ же сюжеты и сплошь да рядомъ занимавшихся передѣлками. „При ихъ грубости, необразованности и бездарности становится понятнымъ, что и игра актеровъ не могла быть высокаго качества" [138]).

Съ другой же стороны, сценическое искусство англійскихъ комедіантовъ, въ противоположность мистеріямъ и средневѣковой драмѣ, не было орудіемъ литературнаго слова. Оно не только не подчинялось этому послѣднему, но занимало совершенно самостоятельную позицію и даже вліяло на него.

Литературой англійскихъ комедіантовъ управляли потребности сценическаго искусства, какъ зрѣлища, и она имъ безропотно покорялась [139]).

Интересно знать, что же давала литература, сложившаяся подъ вліяніемъ требованій сцены, что она, такъ сказать, возвращала актеру.

Въ литературѣ англійскихъ комедіантовъ фигурируютъ раньше всего „не характеры, а положенія“ [140]). Дѣйствительно, если на сцену выводился король, то ни онъ, ни зритель ни на минуту не должны были забывать, что онъ властитель своихъ подданныхъ на жизнь и смерть; всѣ, включая его жену и дѣтей, должны были приближаться къ нему съ благоговѣніемъ въ то время, какъ онъ никогда не говорилъ простымъ задушевнымъ тономъ. Рѣчь его была положительна, тверда и опредѣленна, и обыкновенныхъ человѣческихъ качествъ въ немъ нельзя было искать. Но такъ это было до той поры, пока онъ былъ облеченъ властью и силой: стоило судьбѣ его измѣниться, и недавно еще гордый, величественный и внушавшій страхъ король обращался въ жалкую, несчастную фигуру. „Какъ счастье непостоянно! Я былъ богатымъ и славнымъ королемъ Англіи, и мои же собственные подданные выгнали меня изъ страны; я долженъ влачить свою жизнь въ бѣдности и нищетѣ. О, нищета! Какъ тяжело тебя нести. Съ какими страданіями и мученіями долженъ я теперь добывать себѣ свой хлѣбъ“. Такъ, напримѣръ плачетъ и жалуется изгнанный король въ комедіи „Jemand und Niemand“. Короля, который даже будучи нищимъ оставался бы королемъ, англійскіе комедіанты не знаютъ. А это, само собой, опредѣляло и характеръ исполненія. Связь его съ положеніемъ была безусловна. Гордо и величественно звучалъ голосъ Гамана, покуда онъ былъ въ милости короля, и безсильно лепечетъ онъ о пощадѣ, когда произнесенъ приговоръ къ смерти; въ паническомъ страхѣ онъ хватается за королеву и силой долженъ быть отъ нея оторванъ. Блудный сынъ вбѣгаетъ радостно и легкомысленно, ему весело: „пойте и веселитесь“, восклицаетъ онъ. Когда послѣ этого онъ оказался въ несчастіи, онъ жалуется: „ахъ, какъ моя судьба перемѣнилась! Теперь я долженъ погибать въ нищетѣ“.

Особеннаго искусства перевоплощенія требовала драма „For-

tunatus". Фортунатъ въ различныхъ стадіяхъ своей жизни, а именно: юноша въ несчастіи, властелинъ, богачъ и посѣдѣвшій и сдѣлавшійся мудрецомъ черезъ познаніе жизни старецъ—должны были выражаться какъ во внѣшнемъ обликѣ, такъ и въ исполненіи.

Въ зависимости отъ этихъ же положеній создавался каждый сценическій образъ. Такъ, король всегда былъ величественнымъ и гордымъ королемъ, шутъ всегда былъ источникомъ всякихъ интригъ и продѣлокъ и т. д. Тѣмъ рѣзче звучалъ контрастъ, когда они появлялись на сценѣ одновременно. Шаблонъ при этомъ исповѣдывался во всю.

Къ числу образовъ, выдвинутыхъ англійской комедіей относятся, главнымъ образомъ, слѣдующіе: шутъ и чортъ. Фигура шута или иначе „комическая фигура" создалась у англійскихъ комедіантовъ благодаря стремленію ихъ снискать расположеніе и симпатіи публики, которыя легко расточались ею по адресу всего веселаго и забавнаго. По существу, „это была даже не роль, а общее мѣсто, какое—то попури изъ плутовства, глупости, насмѣшливости наивности и пошлости; это былъ условный сценическій типъ, комическій хоръ, въ которомъ отражались смѣшныя стороны дѣйствія и олицетвореніе народнаго юмора" [141]).

„Комическій элементъ не распредѣлялся между отдѣльными лицами; онъ какъ бы прихлынулъ къ одному центру и собрался весь въ одномъ лицѣ шута" [142]). Своими индивидуальными разновидностями комическая фигура всецѣло обязана индивидуальностямъ исполнявшихъ эту роль актеровъ. „Если актеръ былъ старъ или толстъ, то онъ выдвигалъ лѣнивую и глупую стороны роли, если же онъ былъ молодъ и ловокъ—то ловкость и веселость" [143]). Благодаря этому роль, обыкновенно, импровизировалась и, съ другой стороны, благодаря обыкновенію импровизировать, она и могла дать извѣстныя разновидности. Въ результатѣ комическій элементъ въ англійской комедіи сталъ фигурировать либо какъ собственно комическая фигура, участвующая въ самой комедіи, либо какъ вкрапленный комическій элементъ, преимущественно въ антрактахъ, либо какъ самостоятельное драматическое произведеніе, соединенное съ пьесой чисто искусственнымъ путемъ [144]). Что же касается самой комической фигуры, то ее можно подраздѣлить на три типа: 1) типъ прямодушнаго, пассивнаго дурака; 2) типъ хитреца, активнаго дурака и 3) типъ акробата и прыгуна [145]).

Нужно, впрочемъ сказать, что комическая фигура интернаціональна, и параллельно съ шутомъ англійскихъ комедіантовъ существовалъ и развился Арлекинъ и Скарамушъ въ итальянской комедіи, Жанъ-Потажъ у французовъ и т. д.

Итальянская Comedia dell'arte въ особенности культивировала комическій элементъ и импровизацію.

Другой сценической фигурой англійской комедіи былъ чортъ, являвшійся въ то же время продолженіемъ и развитіемъ чорта средневѣковой драмы. Она точно такъ же, какъ и фигура шута, имѣла свои варіанты: чортъ—лукавый хитрецъ и предатель съ одной стороны, и чортъ—мститель съ другой. Если комическая фигура участвовала въ пьесѣ въ качествѣ добродушнаго пассивнаго дурака, то обыкновенно, рядомъ съ нею чортъ фигурировалъ въ качествѣ ловкаго хитреца-предателя. Но кромѣ шута и чорта, очень часто въ пьесахъ встрѣчаются, такъ сказать, ихъ подручные: шуты и черти. Роль этихъ послѣднихъ была при этомъ, обыкновенно, пантомимической—они падали, спотыкались, толкали, дрались и т. д., черти же помогали главному изъ нихъ уносить свою жертву [116]).

Принципомъ сценическаго искусства англійскихъ комедіантовъ былъ натурализмъ. Онъ нашелъ себѣ своевременно даже формулировку—такъ въ предисловіи изданія „Opus theatricum" было сказано, что все должно быть согласовано съ жизнью и сосредоточено на томъ, чтобы отвѣчать новой манерѣ игры англичанъ [117]). Англійскій актеръ цѣликомъ входилъ въ роль, а въ виду того, что сценическій образъ былъ, въ сущности, воплощеніемъ сценическаго положенія—ситуаціи, то англійскій комедіантъ цѣликомъ входилъ въ данное положеніе. Что бы ни изображалось на сценѣ—гнѣвъ, ужасъ, гордость и т. д., все это воспроизводилось съ мельчайшими подробностями, всѣмъ существомъ. Въ этомъ состоялъ ихъ натурализмъ [118]). Это стремленіе возможно ближе подойти къ дѣйствительности, весьма возможно и потребовало перехода отъ стихотворной формы къ прозаической. Что же касается одного современнаго драматическаго писателя, нѣкоего Риста, то онъ объясняетъ свой переходъ къ прозѣ тѣмъ обстоятельствомъ, что актерамъ было затруднительно говорить стихи и заучивать ихъ [119]). Весьма вѣроятно, что и это соображеніе играло въ данномъ случаѣ не маловажную роль.

Натурализмъ, нужно сказать, былъ присущъ англійской сценѣ и много позже. Когда въ началѣ XVIII вѣка Вольтеръ посѣтилъ Англію, то обстоятельствомъ его наиболѣе поразившимъ, была та доля вниманія, которую англійскій театръ удѣлялъ внѣшнему дѣйствію на сценѣ, ибо англійскія пьесы были раньше всего „изображеніемъ событія" [120]).

Англійскій театръ былъ театромъ „зрѣлища" и поэтому сценичность была главнѣйшей задачей его и для ея достиженія дѣлалось какъ авторомъ, такъ и актеромъ все, что было возможно.

„Что видятъ глаза, тому вѣритъ сердце"—таковъ былъ ихъ драматическій катехизисъ [151]). И вотъ къ сценичности шли какъ духовный міръ, выводимый на сцену, такъ и вся внѣшняя сторона всѣхъ происшествій, и эта послѣдняя въ особенности.

Разсмотримъ и то и другое. Выводя на сцену какое бы то ни было дѣйствующее лицо, англійская комедія надѣляла его психологіей лишь въ очень грубомъ примитивномъ смыслѣ, и отсутствіе истинной, духовной сущности она замѣняла цѣлымъ рядомъ признаковъ либо чисто механическихъ, внѣшнихъ, либо связанныхъ съ данными аффектами.

Къ такимъ чисто механическимъ, не связаннымъ съ психологическими аффектами признакамъ и дѣйствіямъ относятся, напримѣръ, сцены опьяненія, торопливости въ исполненіи слугой какой-либо работы и т. д. Изображеніе всѣхъ дѣйствующихъ лицъ было уснащено подобными излишними, хотя и вполнѣ допустимыми характерными подробностями чисто внѣшняго характера. Что же касается воплощенія въ очевидную форму выраженія того или иного аффекта, то это было главнымъ пунктомъ англійскихъ комедіантовъ. Было бы ошибочнымъ разсматривать ихъ искусство интерпретаціи аффектовъ съ точки зрѣнія какой бы то ни было психологической или эстетической теоріи. Точно также нельзя въ ихъ исполненіи представить себѣ какую бы то ни было градацію аффектовъ. Сдѣланные топорной работой англійскіе комедіанты не допускали, чтобы творимые ими образы отдѣлывались рѣзцомъ психологическаго анализа; и классификація аффектовъ у нихъ всецѣло уступала изображенію ихъ внѣшняго проявленія. Поэтому то, что въ психологіи считается второстепеннымъ, здѣсь выдвигалось на самое видное мѣсто.

Они признавали лишь двѣ и при томъ двѣ сильнѣйшимъ образомъ выраженныя категоріи аффектовъ: аффекты возбуждающіе и угнетающіе [152]). Постараемся разсмотрѣть главнѣйшіе изъ нихъ.

Аффектъ радости фигурируетъ у нихъ только въ качествѣ возбуждающаго. Радость у нихъ выражается только активно, при чемъ, обыкновенно, сами же дѣйствующія лица и поясняютъ свое душевное состояніе, напримѣръ они говорятъ: „о, какъ я радъ" и т. п. Восклицанія, смѣхъ, кутежъ и т. д.—служатъ признаками воплотителями этого аффекта.

Къ аффектамъ радости нужно отнести и любовныя сцены. Слѣдуетъ однако, замѣтить, что эти сцены у нихъ были вообще слабы. Сложное кружево любви имъ не удавалось. И англійская комедія въ этой области была трезва и суха настолько, насколько большимъ мастеромъ она была въ области кровожадныхъ сценъ.

Не сумѣла она обойтись даже и съ заимствованіями, оставаясь и тутъ вѣрной себѣ.

Аффекты неудовольствія имѣли несравненно большее распространеніе и фигурируютъ то въ качествѣ возбуждающихъ, то въ качествѣ парализующихъ. Главнѣйшіе изъ нихъ: гнѣвъ, бѣшенство, страхъ и отчаяніе. При этомъ нужно сказать, что переходъ отъ возбужденія къ угнетенію и обратно былъ мгновененъ. Испугъ, обыкновенно, встрѣчается въ англійской комедіи въ качествѣ аффекта непродолжительно дѣйствующаго и при томъ угнетающаго, причемъ ему на смѣну наступаетъ всегда либо тоже угнетающій, либо возбуждающій аффектъ. Что же касается страха, то онъ встрѣчается, обыкновенно, только въ качествѣ возбуждающаго аффекта.

Аффектъ горя фигурируетъ, обыкновенно, въ обоихъ видахъ и обычными спутниками и выразителями его являются сильный плачъ и взъерошиваніе волосъ.

Гнѣвъ фигурируетъ только въ качествѣ возбуждающаго аффекта и выражается всегда чрезвычайно ярко: разгнѣванный человѣкъ рветъ на себѣ одежды, мечется какъ звѣрь, дико вращаетъ глазами и т. д.; въ сценахъ, гдѣ участвуетъ простонародіе, нерѣдко встрѣчаются и побоища. Иногда гнѣвъ, переходя уже всякія грани, выражается въ полномъ столбнякѣ. „О, почему я не прихожу въ гнѣвъ и бѣшенство", восклицаетъ при этомъ дѣйствующее лицо.

Но сильнѣе всѣхъ выражался аффектъ отчаянія и въ воплощеніи своемъ онъ требовалъ большой виртуозности актера. Въ чемъ онъ выражался, можно судить по слѣдующей ремаркѣ въ одной изъ пьесъ: „онъ тихо молчитъ, срываетъ съ себя одежды, отбрасываетъ покрывало и представляется бѣшенымъ, стоитъ нѣкоторое время молча, потомъ начинаетъ бѣгать, еронитъ волосы, ложится на землю, потомъ встаетъ опять, потомъ опять ложится и затѣмъ лежитъ". Когда къ нему приходитъ чортъ и снова мучаетъ его, онъ „быстро вскакиваетъ, опять разъ два пробѣгаетъ взадъ впередъ, мечется по сценѣ, еронитъ волосы и рветъ одежды". Въ другихъ случаяхъ дѣйствующія лица въ отчаяніи надѣвали себѣ на шею веревку, и черти тянули ее, или напримѣръ, въ сценѣ безумія надѣвали на себя пѣтушиныя перья, скакали, пѣли, смѣялись, танцовали и пр.

Надо замѣтить при этомъ, что какъ въ литературѣ не было разнообразія въ выраженіи аффектовъ, такъ его не было и въ выразительныхъ средствахъ. Радость въ одной комедіи была радостью въ другой, и проявленія ея были вполнѣ тожественны.

Стремленіе къ натурализму здѣсь переходило уже въ гримасу [153]). Англійскіе актеры были актерами топорной работы; у нихъ не было ни чувства мѣры, ни такта, ни вкуса, ни чувства изящнаго и прекраснаго.

И жизненная правда, къ которой они стремились, терялась въ безконечномъ шаржѣ и въ утрированныхъ положеніяхъ. Но таковъ былъ вкусъ публики. Современная грубость нравовъ Германіи, ужасныя впечатлѣнія тридцатилѣтней войны могли дать людей только съ грубыми, невоспріимчивыми нервами, невоспріимчивыми ко всему сложному, изящному и тонкому и требовавшими для своего возбужденія только сильныхъ, крайнихъ средствъ, яркихъ сгущенныхъ красокъ и грубой прямолинейной и опредѣленной формы выраженія. Таковъ былъ вкусъ публики на материкѣ; но англійскіе комедіанты и безъ того были грубы и шаржировали свое исполненіе. Вмѣсто того, чтобы произносить свои монологи легко и свободно, они ихъ кричали, какъ площадные разносчики; вмѣсто того, чтобы дѣлать стройный и благородный жестъ, они безъ толку размахивали руками и для выраженія сильнаго аффекта „они рвали страсть въ клочки", „стараясь быть Иродами болѣе, чѣмъ самъ Иродъ". А какъ далеко уходило это отъ истиннаго искусства, прекрасно выразилъ Шекспиръ въ обращеніи Гамлета къ актеру. „Руководствуйся при игрѣ болѣе всего своимъ внутреннимъ чувствомъ. Соразмѣряй жесты со словами, а слова съ жестами для того, чтобы не насиловать благоразумной умѣренности природы. Всякій излишекъ въ этомъ случаѣ выходитъ за предѣлъ цѣли, которую имѣетъ театръ; а цѣль эта всегда состояла и всегда будетъ состоять въ вѣрномъ изображеніи дѣйствительности, какъ въ зеркалѣ. Добродѣтель, преступленіе, нравы вѣка—все должно быть представлено на сценѣ такимъ, какимъ оно существуетъ на самомъ дѣлѣ. Разъ такое изображеніе преувеличено или ослаблено, то конечно, этимъ можно добиться одобренія и смѣха невѣждъ, но утонченно понимающій дѣло зритель будетъ этимъ оскорбленъ. Мнѣніе же одного такого зрителя должно цѣниться гораздо выше, чѣмъ восторгъ всей прочей толпы, наполняющей театральную залу. Мнѣ случалось видѣть актеровъ, которымъ толпа рукоплескала даже неистово; но сами они не походили не только на изображаемыхъ ими личностей, но даже просто на людей. Они рычали и кривлялись такъ непозволительно, что можно было подумать, будто это не люди, а просто прескверно сдѣланныя куклы: такъ мало было въ нихъ человѣческаго обличья" [154]).

Этими великими словами опредѣляется сценическая эстетика

и требованія современнаго Шекспиру натурализма; ими же характеризуется искусство современнаго актера.

Но искусство англійскаго актера не измѣнилось и черезъ сто лѣтъ послѣ того. „Во время Аарона Гилля (1685—1749) они играли также неестественно; въ особенности въ трагедіи игра ихъ была крайне несдержана и утрирована. Если имъ приходилось изображать сильныя страсти, то они кричали и жестикулировали, какъ бѣсноватые, а остальную часть роли произносили съ холодною, мертвенною торжественностью“ [155]).

Если такъ это было въ Англіи, гдѣ актеры были совершеннѣе нѣмецкихъ, то что же было въ Германіи.

„Только въ сильныхъ эмоціяхъ, въ гнѣвѣ, радости, горѣ и отчаяніи наблюдалось у нихъ нѣкоторое переживаніе“ [156]). Нося форму разсказа, изложеннаго въ діалогѣ, англійская комедія требовала, чтобы дѣйствующія лица всѣ свои дѣйствія поясняли собственными же словами, напримѣръ, „теперь я хочу это сдѣлать“, а затѣмъ: „теперь я это сдѣлалъ“. Все это напоминаетъ современныя намъ кукольныя представленія, гдѣ маріонетки принуждены, за отсутствіемъ внутренней жизни, пояснять свои поступки. Англійскіе актеры начала XVII вѣка были въ сущности маріонетками и приводились въ движеніе нитями представляемой фабулы“.

Натурализмъ англійскихъ комедіантовъ, выражавшійся въ исполненіи всяческихъ подробностей и деталей въ каждомъ положеніи, а также ихъ стремленіе къ сценичности нашли себѣ воплощеніе не только въ области изображенія того или иного аффекта или той или иной характерности даннаго положенія и дѣйствующаго лица. Еще въ большей мѣрѣ это проявилось въ сценической постановкѣ какъ всей пьесы вообще, такъ особенно аффектныхъ сценъ въ частности.

Такъ, независимо отъ требованій пьесы, встрѣчаются у нихъ великолѣпные, блестящіе выѣзды и шествія; сцены пиршества обставлялись очень декоративно, съ особой изысканностью и любовью. Очень тщательно ставились также сцены сновъ и появленія духовъ. Въ особенности же часто встрѣчались и большой симпатіей у публики пользовались сцены сраженій, убійствъ и казней. При этомъ, сраженія происходили не всегда на глазахъ у зрителей, и часто ихъ попросту пропускали. Если же они происходили на сценѣ, то обыкновенно въ каждый данный моментъ на сценѣ фигурировало не болѣе двухъ воиновъ: по одному съ каждой стороны, и исходъ сраженія рѣшался единоборчески; прибѣгать къ этому приходилось, очевидно, въ силу недостатка въ

труппѣ актеровъ, количествомъ которыхъ англійскіе комедіанты никогда не были богаты.

Въ этихъ сценахъ натурализму постановки, доведенному до гримасы, приходилось идти навстрѣчу кровожадности толпы и необходимѣйшимъ условіемъ всѣхъ сценъ, гдѣ фигурировала смерть, была наличность крови. Въ пьесѣ „Jemand und Niemand“ примѣчаніе гласитъ: „они прибѣгаютъ окровавленные, схватываются, ранятъ другъ друга, готовы свалиться и разрубить другъ друга своими мечами“. Точно такъ же кровь должна быть при убійствѣ и самоубійствѣ. Въ одной изъ трагикомедій капитанъ корабля отъ отчаянія разбиваетъ себѣ голову; „въ отчаяніи онъ бѣжитъ и такъ ударяется головой объ стѣну, что изъ—подъ шляпы показывается кровь, которую очень легко дать при помощи пузыря“. Насколько любили этотъ эффектъ, показываетъ любовное описаніе его у Якоба Айрера. Такъ же ужасно представляли сцены убійства. Напримѣръ, убіеніе двухъ сыновей въ Титѣ Андроникѣ изображалось такъ: у Тита въ рукѣ платокъ и ножъ, у слуги сосудъ. „Старшаго брата держатъ, онъ хочетъ говорить, но ему затыкаютъ ротъ. Титъ рѣжетъ ему горло, кровь начинаетъ капать сначала въ сосудъ, а затѣмъ его кладутъ на землю, чтобы онъ истекъ кровью“. То же самое повторяется и съ другимъ братомъ. Такой же принципъ преслѣдуется и въ сценахъ казней, напримѣръ— казни Гамана. Какъ устраивались онѣ, что при подобныхъ сценахъ не страдали сами актеры, неизвѣстно. Можно только предположить, что при повѣшеніи подъ мышками укрѣплялась веревка, а вокругъ шеи широкая петля; при побиваніи камнями, напримѣръ, камни дѣлались изъ бумаги и затѣмъ соотвѣтственно окрашивались, а подъ платьемъ у побиваемыхъ придѣлывались пузыри, чтобы изъ нихъ появлялась кровь. Въ качествѣ отрубленныхъ рукъ, наконецъ, фигурировали набитыя перчатки“ [157]).

Любовь дикой толпы къ кровавымъ зрѣлищамъ, подогрѣтая вдобавокъ тридцатилѣтней войной, вызвала даже существованіе особаго жанра „спектаклей убійства—Mord-spectakel“ [158]).

Понятно, однако, что кромѣ всяческихъ техническихъ приспособленій въ такихъ сценахъ, огромную роль играла сила и ловкость самихъ комедіантовъ, такъ какъ имъ приходилось не только драться, сражаться, фехтоваться, танцевать, прыгать и т. д., но въ ихъ задачу входило также восхитить публику тѣмъ умѣніемъ, съ которымъ они это должны были продѣлывать.

Особенно ловки и сильны должны были быть тѣ, которые участвовали во всевозможныхъ антрактахъ, заполнявшихся фокусами, эквилибристикой, клоунадой и т. п. Въ пьесѣ же ловкость

требовалась главнымъ образомъ отъ шута и чорта; поэтому можно предположить, что роль чорта долженъ былъ исполнять акробатъ [159]).

Если къ этому присоединить постоянную игру на всевозможныхъ инструментахъ, какъ въ самой пьесѣ, такъ и въ антрактахъ, то окажется, что англійскій актеръ долженъ былъ облалать цѣлой системой знаній и способностей, и что искусство его, если и не было на высотѣ въ отношеніи эстетики, то во всякомъ случаѣ требовало большой подготовки и затраты огромнаго труда.

Для характеристики требованій, предъявляемыхъ къ ловкости и сноровкѣ англійскихъ актеровъ, въ дополненіе ко всему сказанному могутъ служить ремарки пьесъ.

Напримѣръ: „чортъ вылѣзаетъ, бѣгаетъ по кругу, плюетъ огнемъ, шутъ начинаетъ дрожать, креститься, чертъ зажигаетъ ракету на жилетѣ у шута и т. д.“ [160]).

Въ другой пьесѣ Марсъ появляется „со ртомъ, набитымъ табачнымъ дымомъ, который онъ сильно выдуваетъ, держитъ обнаженный окровавленный мечъ и говоритъ ревущимъ голосомъ“ [161]). Въ одной пьесѣ Грифіуса актеръ, изображавшій льва, долженъ былъ „такъ славно ревѣть, чтобы король и королева сказали: мой милый львенокъ, зареви еще разъ“ [162]). Въ передѣлкѣ Корнеліевскаго „Поліевкта“, сдѣланной Кармартэномъ, христіанъ побиваютъ камнями, сажаютъ на колъ и бросаютъ въ огонь. Поліевкту отрубаютъ голову, при этомъ „какъ только палачъ подымаетъ вверхъ отрубленную голову, плаха убирается, палачи уходятъ, а трупъ продолжаетъ лежать въ своей крови безъ головы“. Затѣмъ къ заснувшему Феликсу „приходятъ изъ воздуха черные духи съ горящими факелами, съ барабаннымъ боемъ, дуютъ ему въ ухо и хватаютъ за волосы, затѣмъ появляется бѣлый призракъ Поліевкта съ отрубленной головой въ рукѣ, съ обнаженнымъ, окровавленнымъ остаткомъ шеи. Поліевктъ продѣлываетъ жесты и мимируетъ, какъ будто разговариваетъ, причемъ видно, какъ вращается его окровавленная шея“ и т. д. [163]).

Подобныхъ ремарокъ можно привести очень много. Всѣ онѣ свидѣтельствуютъ о той заботливости, которая проявлялась англійскими комедіантами въ дѣлѣ постановки. Интересно еще одно сценическое приспособленіе, примѣнявшееся Айреромъ для изображенія дождя. Къ дереву подвѣшивалось корыто съ водой, а подъ нимъ рѣшето; помощью шнура, привязаннаго къ корыту, воду переливали оттуда въ решето, а изъ решета мелкими струйками вода падала на сцену [164]).

Изъ характерныхъ сценическихъ пріемовъ слѣдуетъ отмѣтить еще обращеніе къ публикѣ. Сначала это дѣлалъ только шутъ, но

со временемъ къ публикѣ стали обращаться и серьезные актеры съ цѣлью возбудить въ ней къ себѣ участіе.

Остается сказать еще нѣсколько словъ о гримѣ и костюмѣ англійскихъ комедіантовъ: мужчины, игравшіе женскія роли, надѣвали длинные кудрявые парики, а лицо актеры—особенно, игравшіе роль шута—вымазывали себѣ красками такъ, что оно теряло человѣческій обликъ. Что же касается костюма, то слѣдуетъ различать костюмъ богатыхъ труппъ отъ костюма бѣдныхъ. Первые одѣвались на сценѣ настолько роскошно, что это вошло даже въ пословицу; такъ, въ Магдебургской газетѣ однажды говорилось: „воротникъ долженъ быть украшенъ брилліантами, чтобы производить такое впечатлѣніе, точно это у англійскихъ комедіантовъ“.

Вообще говоря, костюмъ англійскихъ комедіантовъ нельзя отдѣлить отъ характера ихъ исполненія: онъ былъ всецѣло подчиненъ послѣднему, и эти оба фактора дѣйствовали глубоко согласно для достиженія впечатлѣнія. Вмѣстѣ съ тѣмъ костюмъ былъ, во-первыхъ, какъ и сценическіе образы, вполнѣ традиціоненъ и, во-вторыхъ, анахроничень, т. е. не соотвѣтствовалъ изображаемому времени. Характеръ костюма отмѣчался въ ремаркахъ очень рѣдко и, главнымъ образомъ, въ случаѣ переодѣванія.

Представленіе о костюмѣ удается составить себѣ лишь отрывочно.

Такъ, король былъ всегда въ коронѣ и со скипетромъ и мечемъ; если изображалось сраженіе, то онъ фигурировалъ въ бронѣ; костюмъ султана, въ противоположность простотѣ костюма короля, былъ чрезвычайно фантастиченъ. У знатныхъ лицъ, обыкновенно, бывали бархатные кафтаны.

Кромѣ того, отрывочныя ремарки позволяютъ судить о томъ, что были костюмы: крестьянскій, княжескій, языческій, изорванный; подробнѣе описанъ костюмъ Венеры: „она ходитъ съ открытой шеей и руками, на ней развѣвающееся платье, одѣта она вообще, какъ богиня (Göttlich)“.

У чорта, обыкновенно, была маска съ рогами и большими глазами, иногда лошадиная нога. Когда на сценѣ приходилось изображать звѣрей,—напримѣръ льва,—то актеръ надѣвалъ на себя звѣриную шкуру, хотя въ тоже время должны были быть видны части его человѣческаго костюма, очевидно, для успокоенія зрителей [165]).

Подробнѣе всего извѣстенъ костюмъ шута. Сообразно съ варіантами этой фигуры было разнообразіе и въ костюмѣ. Шутъ-простакъ былъ одѣтъ, обыкновенно, въ шутовскую короткую куртку, застегнутую на двѣ большія пуговицы и широкіе штаны съ отверстіемъ, которымъ онъ всегда пользовался для циничныхъ,

непристойныхъ выходокъ; на ногахъ были широкіе башмаки; за поясомъ у него всегда былъ деревянный мечъ, а на головѣ огромная шляпа, чаще всего съ пѣтушьими перьями [166]).

Если же шутъ игралъ роль акробата, то у него были узенькіе панталоны и трико, въ задачи котораго входило детально обрисовывать фигуру.

Что же касается декораціи театра англійскихъ комедіантовъ, то эта послѣдняя вполнѣ отвѣчала драматическимъ произведеніямъ, которыя были, въ сущности говоря, лишь діалогически обработаннымъ разсказомъ. Поэтому, напримѣръ, „самыя далекія путешествія изображались такимъ образомъ, что исполнители уходили въ одну сторону, а выходя съ другой говорили: „ну, вотъ я въ лѣсу" или „въ городѣ", и т. д. Въ комедіи „Фортунатъ" актеръ, бывъ только что молодымъ человѣкомъ, выходя вновь на сцену говоритъ, что ему теперь уже 60 лѣтъ, что онъ уже старъ и чувствуетъ, что скоро умретъ" [167]).

Вотъ все, что можно сказать объ искусствѣ англійскаго актера конца XVI и начала XVII в.в.: оно было чрезвычайно примитивно въ смыслѣ внутренняго прочувствованія и переживанія и очень разработано въ смыслѣ натуралистической инсценировки. Но при всемъ этомъ стремленіи къ натурализму и сценичности оно было не художественно, грубо и безвкусно.

Нѣкоторый прогрессъ былъ внесенъ въ него только во второй половинѣ XVII вѣка.

Чтобы сдѣлать на основаніи всего сказаннаго выше выводы для сужденія о сценическомъ искусствѣ учениковъ Грегори, остается сравнить его пьесы съ пьесами англійскихъ комедіантовъ: какъ вся архитектоника ихъ, такъ и инсценировка, насколько можно судить по ремаркамъ, тожественны архитектоникѣ и инсценировкѣ англійской комедіи, а это позволяетъ думать, что и искусство актера было у нихъ общимъ.

Прекративъ со смертью царя Алексѣя Михайловича свое существованіе, московскій свѣтскій потѣшный театръ возобновился лишь по иниціативѣ Императора Петра Великаго въ 1702 году, когда въ Россію пріѣхалъ изъ Данцига нѣмецкій актеръ Іоганъ Христофоръ Кунстъ съ товарищами.

Труппа Кунста была прямымъ потомкомъ англійскихъ комедіантовъ, и сценическое искусство, преподававшееся Кунстомъ русскимъ ученикамъ-актерамъ, было прямымъ продолженіемъ и развитіемъ сценическаго искусства, преподававшагося пасторомъ Грегори.

Замѣтимъ, однако, что въ то время, какъ репертуаръ Грегори

былъ подражательнымъ относительно нѣмецкаго и создался, такъ сказать, невзначай, къ случаю, по повелѣнію царя, репертуаръ театра Кунста состоялъ въ подавляющемъ большинствѣ пьесъ изъ самобытной нѣмецкой драматической литературы.

Затѣмъ, въ то время какъ Грегори былъ пасторомъ, не имѣлъ непосредственнаго общенія съ театромъ и могъ преподавать только по воспоминаніямъ, по догадкѣ, почему и искусства актера въ его рукахъ было только подобіемъ искусства англійскихъ комедіантовъ,—Кунстъ былъ самъ актеромъ, почему его искусство актера было непосредственно искусствомъ нѣмецкаго актера и его освѣдомленность въ немъ была безусловна.

Поэтому, чтобы судить о сценическомъ искусствѣ, объ искусствѣ актера, преподававшемся Кунстомъ, мы должны познакомиться непосредственно съ современнымъ ему искусствомъ нѣмецкаго актера.

Вторая половина XVII столѣтія въ Германіи рѣзко отличалась отъ первой въ отношеніи господствующей литературы. Взамѣнъ живого, хотя, правда, и грубаго, національнаго искусства появилась въ подражаніе французскому ложноклассицизму такъ называемая ученая драма съ напыщенными ходульными рѣчами, безъ дѣйствія и жизни, полная политическихъ, ученыхъ и моральныхъ разсужденій. Она была скорѣе филологическими упражненіями на извѣстныя правила піитики, чѣмъ продуктомъ творчества. И хотя въ ней удержались всѣ эффекты англійской комедіи, какъ напримѣръ: убійства, продѣлки шута, парадные выѣзды и т. п., однако, все это было лишено жизни и не производило болѣе впечатлѣнія. Языкъ, къ тому же, былъ очень неудобенъ для исполненія—нагроможденіе длинныхъ періодовъ и напыщенныхъ эпитетовъ лишало актеровъ возможности давать жизненныя интонаціи. Вообще, ученая драма была прямо противоположна англійской комедіи; эта послѣдняя не была литературной, но зато преслѣдовала сценичность; ученая же драма была литературной, не будучи въ то же время сценичной [168]).

Такимъ образомъ, съ одной стороны, росла аристократическая ложноклассическая литература, а съ другой, все къ большей и большей скудости приходила англійская комедія.

Драмѣ и сценическому искусству грозилъ полный упадокъ. Но въ это время имъ на помощь пришло студенчество.

Студенчество всегда вообще тяготѣло къ театру и сплошь да рядомъ формировало странствующія труппы, отдавая служенію имъ нѣсколько лѣтъ своей жизни, словно платя какую-то подать. Студенчество не могло мириться съ чуждымъ для него духомъ

ложноклассической гримасы, рѣшило встать на защиту нѣмецкаго народнаго театра и выдвинуло въ результатѣ дѣятельность магистра лейпцигскаго университета Іогана Фельтена (1640—1693). Цѣлью дѣятельности Фельтена было возродить и двинуть впередъ народную нѣмецкую драму [169]). И вотъ, полный вѣры въ студентовъ, изъ которыхъ состояла его труппа, съ юношескимъ увлеченіемъ отдался Фельтенъ своей задачѣ. Онъ продолжалъ развитіе нѣмецкаго театра въ направленіи, данномъ „англійскими комедіантами", и среди странствующихъ нѣмецкихъ труппъ выросъ на сценѣ, а не въ книгахъ, новый репертуаръ, новая, сказали бы мы, отрасль драматической литературы, если бы эти произведенія,—результатъ горячей дѣятельности, часто импровизаціи актеровъ,—имѣли претензію перейти въ литературу путемъ печати.

Фельтенъ почти совершенно отрѣшился отъ современной ему драматической литературы и смѣлою рукой уничтожилъ зависимость своей сцены отъ современныхъ нѣмецкихъ писателей. Онъ мечталъ совмѣстить въ одномъ лицѣ и актера и драматическаго поэта [170]).

Матеріалъ, изъ котораго Фельтенъ создалъ свой новый драматическій репертуаръ, состоялъ, главнымъ образомъ, изъ репертуара англійскихъ комедіантовъ съ присоединеніемъ къ нему элементовъ испанской, французской и итальянской драматической литературы. Такимъ образомъ, позаимствовавъ у иностранцевъ то, что ему казалось наиболѣе интереснымъ и существеннымъ, Фельтенъ, собственно, развилъ и двинулъ за ихъ счетъ впередъ англійскую, т. е. національную, нѣмецкую народную комедію.

Репертуаръ Фельтена, будучи антиподомъ ложно-классическому, по сравненію съ англійской комедіей, имѣлъ гораздо больше разнообразія, свѣжести и изобрѣтательности.

Вкусъ и образованность Фельтена, а также вліяніе иностранной литературы, сказались раньше всего въ его стремленіи облагородить англійскую комедію путемъ смягченія присущаго ей цинизма, главнымъ образомъ, въ лицѣ шута. Но въ этой области онъ достигъ немногаго, такъ какъ грубые вкусы толпы продолжали требовать прежняго грубаго пошлаго шаржа [171]). За то подъ вліяніемъ иностранцевъ въ репертуарѣ Фельтена мы находимъ длиннѣйшія любовныя сцены чисто романскаго характера и цѣлый арсеналъ всевозможныхъ реверансовъ, торжественныхъ вѣжливостей, рукопожатій, рукопоцѣлуевъ,—причемъ актеръ всегда цѣловалъ собственную руку,—съ глубокими и граціозными поклонами [172]).

Подъ вліяніемъ италіанской comedia dell'arte у Фельтена по-

лучила большое развитіе,—имѣвшаяся, впрочемъ, и до того въ роли шута,—импровизація. „Не позволяй клоунамъ болтать больше, чѣмъ написано въ піесѣ“, говорилъ еще Гамлетъ первому актеру. Импровизація, какъ сценическій пріемъ, была, такимъ образомъ, присуща не только итальянцамъ—и въ труппахъ англійскихъ комедіантовъ она имѣла также и свое мѣсто и свое развитіе. Словно повторяя слова италіанскихъ комедіантовъ [173]), нѣмецкій писатель Ристъ въ піесѣ „Жаждущая мира Германія“ имъ въ унисонъ говоритъ: „нѣтъ ничего труднѣе, какъ связывать себя въ дѣйствіи опредѣленными рѣчами и словами“, и очень пріятно, „если можно говорить свободно, особенно если актеры достаточно умны и отъ смысла піесы не отойдутъ [174]).

„Трудно, однако, представить себѣ, какъ могло итти представленіе, когда выполненіе его поручалось импровизаціи актеровъ всѣхъ вмѣстѣ“ [175]). Между тѣмъ, публику интересовало, что на одинъ и тотъ же сюжетъ, по одной и той же канвѣ актеры каждый разъ могли играть какъ бы новую піесу. Своего рода спортивный интересъ сосредоточивался вокругъ того, какъ актеръ выйдетъ изъ новаго создавшагося положенія; само собой, удовольствіе публики здѣсь имѣло мало общаго съ удовольствіемъ художественнаго характера, но за то требованія къ ловкости, находчивости и присутствію духа въ актерѣ повышались съ каждымъ представленіемъ. Понятно, съ другой стороны, что и фантазіи актеровъ здѣсь долженъ былъ быть положенъ извѣстный предѣлъ, ибо, въ обратномъ случаѣ, противъ чего предостерегаютъ и Гамлетъ и Ристъ, актеръ могъ отойти отъ данной канвы, и могла получиться самая нелѣпая картина. Для этого въ труппахъ примѣнялся слѣдующій способъ. Всѣ актеры должны были прекрасно знать скелетъ, канву піесы, затѣмъ устраивалась репетиція, причемъ опредѣлялось, насколько кто въ силахъ импровизировать; особо важные моменты при этомъ готовились очень тщательно. Во время же хода піесы директоръ труппы имѣлъ право знакомъ останавливать актера, если онъ зарапортуется слишкомъ [176]). Во время спектакля, за кулисами, обыкновенно, даже висѣлъ листокъ съ точнымъ обозначеніемъ границъ импровизаціи.

Само собой, при наличности талантливыхъ импровизаторовъ, въ этомъ сценическомъ пріемѣ было много прелести и въ результатѣ получалось истинное искусство. Но часто задача оказывалась не по плечу исполнителямъ. На этотъ случай заготовлялось, т. е. записывалось, нѣсколько версій, и актеру приходилось учить эти версіи, чтобы ими, смотря по обстоятельствамъ, и пользоваться на спектаклѣ. Такимъ путемъ, разочаровываясь въ силахъ актера,

постепенно отходили отъ импровизаціи. Даже италіанцы, у которыхъ импровизація стояла во главѣ ихъ искусства, въ началѣ XVIII вѣка говорили: „Импровизація вводитъ правдивость игры, такъ что, видя нѣсколько разъ одну и ту же канву, можно каждый разъ видѣть новую піесу. Актеръ-импровизаторъ играетъ живѣе и естественнѣе, чѣмъ актеръ, играющій заученную роль: лучше чувствуютъ, а, слѣдовательно, и лучше говорятъ то, что творятъ, чѣмъ то, что заимствуютъ у другихъ при помощи запоминанія; но эти преимущества комедіи, играемой по способу импровизаціи, пріобрѣтаются путемъ многихъ недостатковъ; здѣсь завѣдомо предполагаются актеры талантливые, даже равные другъ другу по талантливости, такъ какъ все несчастіе импровизаціи заключается въ томъ, что игра лучшаго изъ актеровъ всецѣло зависитъ отъ игры его партнера; если онъ находится на сценѣ съ актеромъ, который не умѣетъ точно поймать моментъ вступленія или прерываетъ его не во время, то или діалогъ портится, или живость мысли гасится. Внѣшности, памяти, голоса, даже чувства недостаточно актеру, который хочетъ импровизировать,—онъ не можетъ имѣть успѣха, если у него нѣтъ быстрой и плодотворной фантазіи, большой и легкой выразительности, если онъ не владѣетъ всѣми тонкостями языка и если онъ не изучилъ всего того, что необходимо знать при разнообразныхъ положеніяхъ, въ которыя ставитъ его роль“ [177]). Что же касается нѣмецкаго театра, то импровизація въ немъ удержалась тоже сравнительно недолго.

Натурализмъ англійскихъ комедіантовъ, ихъ стремленіе къ сценичности и грубый примитивный способъ игры, лишь слегка сдобренный иноземными вліяніями, продолжаютъ быть характерными чертами Фельтеновскаго сценическаго искусства.

Заботясь въ своихъ піесахъ объ интересахъ публики, стараясь ей угодить и ее развлечь, по-прежнему мало заботились о внутреннемъ образѣ піесы. Зритель видѣлъ передъ собою удивительнѣйшіе подвиги историческихъ и баснословныхъ героевъ и царей, кровавые ужасы рядомъ съ напыщенной галантностью влюбленныхъ принцевъ и принцессъ и нахальнѣйшими выходками „дурацкой персоны“, элементы придворной оперы и пасторали, волшебство и превращенія, „махины и летаніе“, сны и привидѣнія, небо и адъ, и все это въ самомъ причудливомъ соединеніи съ тождественно-поучительными аллегоріями, интермедіями, танцами, сраженіями, хорами, аріями, иллюминаціей и фейерверкомъ“ [178]).

Въ дѣйствахъ Фельтеновской труппы внутренняя характеристика дѣйствующихъ лицъ была слаба, ими, какъ куклами, управляла таинственная рука судьбы [179]). Лессингъ справедливо замѣ-

тилъ, что Haupt und Staatsactionen (такъ назывались „великолѣпныя главныя дѣйства" у Фельтена) „вѣрно подражали лишь одной половинѣ природы, совершенно пренебрегая другою: они подражали природѣ явленій, не обращая никакого вниманія „на природу нашихъ ощущеній и душевныхъ силъ". Если на передачу душевныхъ движеній человѣка мало обращали вниманія странствующія труппы, за то внѣшніе пріемы сценической игры опредѣлены были у нихъ строгими правилами. Новичку, желавшему вступить въ труппу актеровъ, прежде всего предлагали вопросъ: умѣетъ-ли онъ обращаться съ жезломъ полководца и прилично управлять имъ. Способъ выхода на сцену и удаленія съ нея, позиція, которую должно было сохранять во время разговора, манеры, которыя слѣдовало соблюдать въ различныхъ роляхъ, однимъ словомъ, то, что русскіе ученики Кунштa называли „куплементами",—все это опредѣлено было въ точности [180]).

Въ отношеніи декоративномъ и постановочномъ прогрессъ былъ значительнымъ. Подчасъ „театръ изображалъ лѣсъ, ландшафтъ и море; въ морѣ играли рыбы и ходили корабли, появлялись Нептуны на прекрасныхъ раковинахъ съ морскими свинками. Всходило и заходило солнце, въ воздухѣ парилъ купидонъ" и т. д. [181]).

Такова общая характеристика репертуара и сценическаго искусства Фельтена. Такова характеристика репертуара и сценическаго искусства Кунста.

Замѣтимъ только, что какъ театръ Грегори, такъ и театръ Кунста были оторваны отъ дальнѣйшаго развитія русскаго театра почти полувѣковымъ срокомъ, а потому вліянія на русскую сцену не имѣли никакого. Чтобы быть, впрочемъ, вполнѣ точными, нужно оговорить, что театръ Кунста безусловно отразился на русскомъ народномъ, главнымъ образомъ, впрочемъ, столичномъ народномъ театрѣ и балаганѣ. Однако, они заимствовали какъ свой репертуаръ, такъ и сценическіе пріемы не только у Кунста, но и у академическаго школьнаго театра, а затѣмъ и у Сумароковскаго.

Русскій скоморохъ, родной братъ шута англійской комедіи и арлекина итальянцевъ, въ этомъ площадномъ театрѣ, благодаря вліянію театра Кунста, усвоилъ себѣ черты западно-европейскія, вторя, такимъ образомъ, всему строю русской культурной жизни.

Въ любой отрасли общественной жизни всѣхъ народовъ, въ соотвѣтствующіе моменты ихъ эволюціи, несмотря на этнографическій колоритъ, наблюдаются сходственныя черты, и тѣмъ болѣе,

чѣмъ связь народностей возможнѣе и историческіе моменты ближе. Въ виду этого, и въ области національнаго европейскаго театра въ тотъ моментъ, когда, съ одной стороны, кочующія труппы становились постепенно осѣдлыми, и когда, съ другой, у нихъ появилась литература въ истинномъ ея смыслѣ, сценическое искусство одного народа вылилось почти въ тѣ же формы и подчинилось почти тѣмъ же принципамъ, какъ и у другого.

Глава III.

Подводя итоги исторіи отечественнаго театра съ самаго ея начала до середины XVIII столѣтія, приходится установить слѣдующую характеристику его генезиса и развитія. Отечественный театръ создался, съ одной стороны, какъ явленіе религіозной и, съ другой, какъ явленіе свѣтской жизни.

Церковный театръ вылился изъ богослужебныхъ обрядовъ и, въ зависимости отъ религіи нашего прошлаго, дѣлится на языческій и христіанскій. Языческій религіозный театръ далъ намъ сжившіеся впослѣдствіи съ народнымъ бытомъ драматическіе элементы празднествъ Рождества и Масляницы а также ночи подъ Ивана Купала. Христіанскій религіозный театръ далъ намъ „пассіи" или „дѣйства", пріуроченныя къ Страстной седмицѣ, и религіозную драму. Онъ же во взаимодѣйствіи со свѣтскимъ театромъ далъ школьный театръ, выдвинутый, съ одной стороны религіозной драмой, а съ другой—проповѣдническими и учебно-воспитательными задачами. Свѣтскій театръ появился у насъ, какъ зрѣлище, какъ потѣха, сначала только царская, а затѣмъ и общественная. Слѣдующій за симъ этапъ въ развитіи театра—обращеніе его на служеніе публицистическимъ цѣлямъ, вытекавшее изъ стремленія Петра I пріурочить театральныя представленія къ событіямъ политической жизни. Театръ же, какъ явленіе литературно-художественное, театръ, какъ искусство, создался позднѣе всего, а именно въ серединѣ XVIII столѣтія и колыбелью его былъ Сухопутный Шляхетный Корпусъ.

Ни школьный, ни московскій свѣтскій театры не могутъ считаться русскими, такъ какъ они создавались не только въ подражаніе иностраннымъ и при участіи иностранцевъ въ качествѣ руководителей и устроителей, но къ тому же были каждый разъ явленіями, насильственно прививавшимися русской жизни или религіозной и политической борьбой, или волей престола; и только театръ Сухопутнаго Шляхетнаго корпуса создался по русской

свободной иниціативѣ въ виду потребности русскаго общества въ художественномъ удовлетвореніи, и при томъ въ исполненіи русскими русской пьесы на русскій сюжетъ. Правда, русская иниціатива и потребность могли проявиться только послѣ цѣлаго ряда иноземныхъ искуственныхъ прививокъ, русскіе исполнители могли создаться только вслѣдъ за иностранными, русская трагедія могла быть написана только въ подражаніе иностраннымъ и, наконецъ, въ русскомъ сюжетѣ психологія русская не могла не отсутствовать, но, тѣмъ не менѣе, русская ячейка театра здѣсь сложилась впервые. И, съ другой стороны, не предшествуй языческія святочныя представленія, церковная и школьная научно-миссіонерская драма, театръ, какъ потѣха придворная или народная,—не могъ бы создаться театръ, какъ явленіе литературно-художественное, театръ, какъ искусство, ибо только подготовленный организмъ могъ затребовать и создать театръ въ истинномъ его смыслѣ. Вкусъ къ театру и потребность въ немъ воспитались въ русскомъ обществѣ постепенно, покуда, наконецъ, не появилась потребность въ самостоятельномъ артистическомъ выявленіи, выявленіи не при дворѣ и въ иностранной или переводной пьесѣ, но для себя, въ своей отечественной трагедіи, написанной русскимъ авторомъ. Въ театрѣ Шляхетнаго Корпуса актерами явились не пригнанные насильно дѣти подъячихъ, но люди, полюбившіе театръ ради него самого, и сыгранная здѣсь впервые пьеса не соединяла въ себѣ элементы комедіи, балета и трагедіи, но была произведеніемъ литературно-художественнымъ. Театръ Шляхетнаго Корпуса былъ первымъ въ Россіи литературно-художественнымъ театромъ какъ въ смыслѣ драматической обработки сюжета авторомъ, такъ и въ смыслѣ психологіи актера-исполнителя.

Зародившаяся, такимъ образомъ, русская драматургія въ своемъ постепенномъ развитіи становится на все болѣе и болѣе самостоятельную почву, какъ все болѣе и болѣе націонализируется русская культура, русская психологія и русская жизнь: съ сильнымъ запозданіемъ идетъ за нею и театръ.

Найти какую-либо формулу, которая опредѣляла бы русскаго человѣка въ XVIII столѣтіи, невозможно, такъ какъ дикая въ массѣ Россія тогда своими верхами была очень высока, если не наслѣдственной, то по крайней мѣрѣ благопріобрѣтенной культурой; то, что выражало русскаго крестьянина, русскую массу, не подходило совершенно къ придворному вельможѣ. Въ эту пору театръ не былъ осознанъ русской массой, и, понятно, далеко не лежалъ въ ея органическомъ требованіи, и только нѣкоторые рус-

скiе помѣщики, да жители Петербурга въ своихъ высшихъ слояхъ носили въ себѣ потребность въ театрѣ, какъ въ отрасли искусства.

Съ другой же стороны, формула, опредѣлявшая русскаго интеллигентнаго человѣка, особенно въ началѣ XVIII столѣтія, не могла быть русской; наши образованнѣйшiе люди старались думать и говорить и, насколько могли, думали и говорили по западному и если въ нихъ уживались тогда два человѣка—одинъ, невѣжественный холопъ, чуть ли не татаринъ, и другой—выспренній, вставшій на ходули европеецъ, европеецъ, быть можетъ, только по шитому золотомъ кафтану, то, въ то время какъ инстинктъ этого полутатарина увлекалъ его на пѣтушьи бои, на медвѣжью потѣху и т. п., лучшая часть его души, быть можетъ, еще не вполнѣ съ нимъ сжившаяся, стремилась къ сентиментамъ благородныхъ героевъ Расина и Корнеля. Такимъ образомъ, не русская психологія родившейся драматургіи была въ то же время психологіей высшихъ слоевъ Петербурга и вполнѣ ее опредѣляла. Не находя ни въ произведеніяхъ Симеона Полоцкаго, ни въ школьныхъ дѣйствахъ ему предшествовавшихъ авторовъ тотъ художественный элементъ, который дѣлаетъ какой бы то ни было обработанный сюжетъ произведеніемъ поэтическимъ, литературнымъ, не считая возможнымъ видѣть въ нихъ произведенія, имѣющія въ виду театръ, какъ таковой, справедливо, несмотря на отсутствіе національнаго элемента и русской психологіи въ произведеніяхъ Сумарокова, считать „Хорева" за первое русское драматическое произведеніе и 1747 г.—годъ его написанія—за начало русской драматургіи.

Вся драматическая литература, предшествовавшая „Хореву", была относительно него тѣмъ, чѣмъ былъ нашъ отечественный театръ, предшествовавшій представленію кадетами „Хорева" въ 1749 году, относительно этого послѣдняго.

Итакъ, русскій театръ, какъ русское искусство, создался въ стѣнахъ Сухопутнаго Шляхетнаго Корпуса.

Въ эту эпоху Шляхетный Корпусъ представлялъ собою, въ сущности, универсальное учебное заведеніе. Большинство изъ преподавателей, за недостаткомъ русскихъ, были иностранцы, хотя изрѣдка попадались и русскіе учителя. Наряду съ прочими науками изученію иностранныхъ языковъ и иностранной литературѣ здѣсь было отведено почетное мѣсто. Это было тѣмъ понятнѣе и рельефнѣе, что иностранная, особенно же французская литература въ это время гремѣла именами Расина, Корнеля, Буало, Вольтера и т. п. Мало по малу ложно-классическія произведенія французскихъ писателей вербовали себѣ все большее и большее количество поклонниковъ во всѣхъ странахъ, а также въ Россіи и стали вскорѣ

настольными сочиненіями въ кругу русской свѣтской интеллигенціи и предметомъ изученія въ современныхъ учебныхъ заведеніяхъ. Теорія ихъ стихосложенія стала пересаживаться на русскую почву, ихъ стали переводить, имъ стали подражать. Но въ то время, какъ съ одной стороны, создавалась эта подражательная литература, съ другой, живы были еще принципы схоластической литературы и рядомъ съ виршами Третьяковскаго звучали вирши искусственной фигурной структуры, такъ долго проповѣдывавшейся духовными академіями. Ѳеофанъ Прокоповичъ, Димитрій Ростовскій, Симеонъ Полоцкій и Стефанъ Яворскій, съ одной стороны, и Расинъ, Корнель, Буало и Тредьяковскій съ другой, несомнѣнно, представляли собой огромный матеріалъ, надъ которымъ современникъ могъ призадуматься и къ изученію котораго могъ устремиться. Вкусъ и любовь къ литературѣ росли такимъ образомъ, росла и потребность въ собственныхъ литературныхъ опытахъ. Въ то же время Корпусъ стоялъ чрезвычайно близко ко Двору, гдѣ росъ и укоренялся европейскій придворный этикетъ и гдѣ поэзія нашла себѣ и пріютъ и покровительство. Каждое придворное празднество сопровождалось, между прочимъ, и поздравленіями, которыя писались и читались въ стихахъ. Среди учрежденій и лицъ, приносившихъ такія поздравленія, былъ и Кадетскій Корпусъ и его представители кадеты на россійскомъ и иностранныхъ діалектахъ рецитовали стихи. Такихъ „поэтическихъ поздравленій“ кадетскаго корпуса дошло до насъ четыре: 1735, 6, 7 и 8 гг. [182]). Это примѣненіе поэтическихъ произведеній, само собой, могло только содѣйствовать воспитанію вкуса и любви къ поэтическимъ занятіямъ. Въ результатѣ этого всего, въ Кадетскомъ Корпусѣ на первыхъ же порахъ его существованія, образовалось общество любителей русской словесности. С. Глинка пишетъ объ этомъ слѣдующее [183]): „Сумароковъ и его товарищи, одушевленные взаимной склонностью къ русскому слову, составили между собою общество любителей русской словесности. Въ праздничные дни и въ часы свободные читали они другъ другу первые опыты сочиненій своихъ и переводовъ. Тутъ не было ни зависти, ни соперничества; тутъ было одно наслажденіе мысли и души. Это золотое время жизни умственной. Суворовъ, по страсти своей къ словесности, посѣщалъ Кадетскій Корпусъ, гдѣ познакомился съ Херасковымъ, Сумароковымъ, Елагинымъ, Свистуновымъ, — словомъ, со всѣмъ обществомъ любителей русской словесности; съ обществомъ, первоначально учредившимся въ стѣнахъ Сухопутнаго Кадетскаго Корпуса. Херасковъ разсказывалъ мнѣ, что онъ, Сумароковъ и Елагинъ дѣлали свои замѣчанія, когда Суворовъ читалъ имъ свои разговоры

(Кортеца съ Монтезумой и Александра съ Геростратомъ, напечатанные въ 1756 г. въ ежемѣсячныхъ Академическихъ изданiяхъ подъ буквами: А. С., т. е. Александръ Суворовъ). Должно прибавить, что и Румянцевъ и Прозоровскiй любили словесность и, очевидно, также участвовали въ собранiяхъ общества". Оно дало русскому театру четырехъ видныхъ сценическихъ дѣятелей: Сумарокова, — патрiарха русской трагедiи и учителя сценическаго и драматическаго искусства, Хераскова,—драматурга и основателя театра при Московскомъ Университетѣ, Елагина,—директора Императорскихъ театровъ при Екатеринѣ II-ой и, наконецъ, Свистунова, — помощника Сумарокова въ дѣлѣ обученiя кадетъ и первыхъ русскихъ великихъ актеровъ сценическому драматическому искусству. Высказанная впослѣдствiи Сумароковымъ мысль объ основанiи „ученаго общества для разработки отечественнаго языка и литературы [184]) обязана своимъ происхожденiемъ, очевидно, участiю его въ этомъ обществѣ любителей русской словесности. Надо думать, что талантъ Сумарокова вообще многимъ обязанъ этому обществу. О своихъ первыхъ литературныхъ шагахъ Сумароковъ говоритъ, что его первыя стихотворенiя кадетскаго времени были неудачны и что онъ печаталъ ихъ поневолѣ" да они же и выпущены какъ отъ рабенка, и не отъ меня, но отъ Кадетскаго Корпуса напечатаны, для показанiя только моево ученичества, а не стихотворства, да въ то же время и стихотворцевъ у насъ еще не было и научиться было не у кого. Я будто сквозь дремучiй лѣсъ, сокрывающiй отъ очей моихъ жилище музъ, безъ проводника проходилъ, и хотя я много долженъ Расину, но его увидѣлъ я уже тогда, когда вышелъ изъ сего лѣса. Но Расинъ французъ и въ русскомъ языкѣ мнѣ дать наставленiя не могъ. Русскимъ языкомъ и чистотою склада и стиховъ и прозы, не долженъ я никому, кромѣ себя, да долженъ я за первыя основанiя въ русскомъ языкѣ, отцу моему [185])."

Начало поэтическаго творчества Сумарокова, такимъ образомъ, относится еще ко времени его пребыванiя въ Корпусѣ, изъ котораго онъ вышелъ въ 1740 году, ко времени участiя его въ обществѣ любителей русской словесности; первая же трагедiя „Хоревъ" написана имъ, очевидно, въ 1747 году, причемъ никакъ не позже 28 октября этого года, когда онъ уже хлопаталъ о ея напечатанiи. Объ эволюцiи своего творчества Сумароковъ писалъ слѣдующее:

„Ерата перва мнѣ воспламенила кровь...
Сталъ пѣти я потомъ потоки, берега,
Стада и пастуховъ и чистые луга:
Ко Мельпоменѣ я впослѣдокъ обратился,
И, взявъ у ней кинжалъ, къ Театру я пустился" [186]).

Зародившаяся въ Россіи въ XVIII столѣтія свѣтская литература не была продолженіемъ и развитіемъ русской допетровской литературы. Вся Европа въ эту эпоху, бросивъ принципы національной литературы, безропотно покорилась Франціи, которая сдѣлалась и у насъ въ Россіи единственной полновластной законодательницей почти во всѣхъ отрасляхъ жизни. Поэтому, для пониманія и оцѣнки русской ложноклассической литературы вообще, въ частности же русской ложно-классической драматической музы, а слѣдовательно и произведеній Сумарокова, необходимо обратиться къ разсмотрѣнію ложноклассицизма во Франціи, гдѣ онъ былъ явленіемъ сложнымъ, органическимъ и вытекалъ изъ цѣлой совокупности причинъ [186]). Французская ложноклассическая литература была всецѣло выразительницей современной ей политической, соціальной, экономической, умственной, духовной и эстетической жизни французскаго высшаго общества, которое и было ея очагомъ. Итакъ, ее характеризуютъ слѣдующія черты.

Свѣтскій, большей частью классическій сюжетъ и условность развитія его въ зависимости отъ требованій этикета и правилъ хорошаго тона. Реторичность, выражавшаяся въ словесномъ изложеніи анализа душевнаго состоянія. Схематизація, выражавшаяся въ сведеніи сюжета къ закону трехъ единствъ, въ небольшомъ количествѣ дѣйствующихъ лицъ, ихъ характеристикѣ и отсутствіи историческихъ и жанровыхъ деталей. Строгое раздѣленіе, для единства впечатлѣнія, элементовъ трагическихъ отъ комическихъ. Торжество отдѣлки стиха и слога соотвѣтсвенно прочимъ требованіямъ. И, наконецъ, легкость и пріятность впечатлѣнія, даже при ужасѣ и состраданіи, вызываемыхъ трагическимъ содержаніемъ.

Французская ложноклассическая литература была литературой высшаго общества, для котораго она была явленіемъ органическимъ и естественнымъ. Буало, предписывавшій слѣдователь природѣ, но въ то же время устанавливавшій три единства и изученіе Версаля, съ современной ему точки зрѣнія былъ безусловнымъ натуралистомъ: Версаль символизировалъ аристократизмъ высшаго качества, а законъ трехъ единствъ выражалъ торжество реализма надъ воображеніемъ. Дѣйствительно, средневѣковый сюжетъ драматическаго произведенія, чуждый единства идеи, представлявшій собою рядъ искуственно нанизанныхъ другъ на друга событій и дѣйствующихъ лицъ, закономъ единства дѣйствія подчинялся идеѣ натурализма; далѣе, являясь наборомъ далеко другъ отъ друга по времени отстоявшихъ событій, совмѣщеніе которыхъ возможно

только въ эпической поэзіи,—закономъ единства времени онъ укладывался въ рамки естественно возможнаго промежутка времени, и, наконецъ, требуя совмѣщенія въ одной декораціи несовмѣстимыхъ ландшафтовъ, зданій, странъ свѣта и т. д.—закономъ единства мѣста онъ приводился къ отсутствовавшей правдѣ [187]).

При создавшемся въ Россіи имперіализмѣ и развитіи этикета, блеска двора, свѣтской жизни и эпикурейства, при зарождавшемся самосознаніи высшаго общества, французская ложноклассическая литература была для русскаго общества такимъ же естественнымъ и желаннымъ увлеченіемъ, какимъ она была и на родинѣ. Но какъ явленіе подражательное, русская ложноклассическая литература въ своемъ качествѣ уступала французской и Сумароковъ, пересадившій къ намъ Расиновъ театръ [188]), въ одномъ отношеніи пошелъ еще дальше французовъ. У этихъ послѣднихъ герои и героини различныхъ трагедій были мало разнообразными варіантами одной и той же идеи человѣческаго образа; у Сумарокова же характеристика дѣйствующихъ лицъ была разнообразна еще меньше, настолько что, если у всѣхъ его героевъ и героинь откинуть имена, получится одно и то же лицо, вѣрнѣе, одна и та же идея человѣческаго образа, одна и та же концепсія мыслей и чувствъ; всѣ его дѣйствующія лица думаютъ, чувствуютъ, страдаютъ, радуются и говорятъ обо всемъ этомъ совершенно одинаково. Такимъ образомъ, Сумароковъ еще схематичнѣе, еще общѣе, чѣмъ французскіе трагики, которымъ онъ подражалъ. Общая же характеристика его произведеній и произведеній французской ложноклассической литературы—тожественны. И, какъ послѣдняя казалась естественной и реальной высшему свѣту при Людовикахъ, такъ Сумароковская трагедія казалась отечественной, національной и реальной двору Елисаветы Петровны.

Въ первую пору существованія театра всѣхъ странъ и культуръ драматическій поэтъ совмѣщалъ въ себѣ въ отношеніи къ своимъ произведеніямъ дѣятельность актера, режиссера и преподавателя сценическаго искусства, и только современемъ, съ развитіемъ отдѣльныхъ отраслей творчества, эти функціи раздѣлились. Сумароковъ совмѣстилъ въ себѣ поэта, режиссера и учителя сценическаго искусства, и если не игралъ въ своей трагедіи, то лишь благодаря случайности: онъ написалъ ее, уже покинувъ стѣны Корпуса.

Александръ Петровичъ Сумароковъ родился въ Вильманстрандѣ 14 ноября 1717 года и поступилъ въ шляхетный корпусъ 30 Мая 1732 года, пробывъ здѣсь 8 лѣтъ. 14 апрѣля 1740 года онъ его окончилъ съ нижеслѣдующимъ аттестатомъ: „въ геометріи

обучилъ тригонометрію, експликуетъ и переводитъ съ нѣмецкаго на французскій языкъ, въ исторіи универсальной окончилъ Россію и Польшу, въ географіи атласъ Гибнеровъ обучилъ, сочиняетъ нѣмецкія письма и ораціи мораль Вольфскую до III главы второй части слушалъ, имѣетъ начало въ итальянскомъ языкѣ; нынѣ бригадиромъ [189]).

Въ виду того что сценическое образованіе въ духовныхъ академіяхъ не имѣло самостоятельнаго значенія и играло служебную роль, въ виду того что сценическое образованіе при Алексѣѣ Михайловичѣ и Петрѣ Великомъ не можетъ быть названо русскимъ въ чистомъ смыслѣ этого слова, только сценическое образованіе, зародившееся въ стѣнахъ Шляхетскаго Корпуса можетъ считаться началомъ русскаго сценическаго драматическаго образованія и Сумароковъ—патріархомъ русскихъ учителей сценическаго драматическаго искусства.

Въ первый разъ въ 1749 году кадеты исполнили „Хорева" безъ указаній автора, хотя представленіе состоялось все же въ его присутствіи, но въ слѣдующемъ же представленіи „Хорева" въ театрѣ при Зимнемъ Домѣ 8 Февраля 1750 г., а также во всѣхъ послѣдующихъ представленіяхъ, Сумароковъ принималъ участіе въ качествѣ руководителя. Сумарокову руководство спектаклями, видимо, понравилось и онъ тотчасъ же организовалъ его на довольно широкихъ началахъ—окружилъ себя помощниками: Свистуновымъ, Мелиссино и Остервальдомъ; подъ ихъ общимъ руководствомъ образовались: Волковы, А. Поповъ, Дмитревскій и пѣвчіе, отданные на обученіе въ Шляхетный Корпусъ; актеры, ученики Сумарокова, особенно же Дмитревскій, стали, въ свою очередь, руководителями слѣдующихъ поколѣній актеровъ и т. д., благодаря чему связь съ Сумароковымъ и его сценическимъ искусствомъ въ исторіи русскаго театра стала непрерывной. Педагогической и режиссерской дѣятельностью Сумароковъ занимался до глубокой старости. Такъ, содержатели Московскаго театра, итальянцы Бельмонти и Чинти подали Сумарокову проектъ контракта съ ними, и хотя онъ не сохранился, но до насъ дошли замѣчанія на него самой Екатерины II-ой [190]), изъ которыхъ видно, что они домогались, между прочимъ, „5) разрѣшить имъ принимать для обученія сценическимъ искусствамъ разнаго рода людей". Этотъ пунктъ былъ разрѣшенъ Екатериной слѣдующимъ образомъ: „5) обучать вольныхъ людей имъ разрѣшается, и крѣпостныхъ также, но непремѣнно съ согласія ихъ господъ". 24 Іюня 1769 г. Сумароковъ писалъ Государынѣ, что „все надо еще учредить и учить актеровъ, а для этого въ Россіи только и есть, что онъ и Дмитревскій, который также не сдѣлался

бы тѣмъ, что есть, если бы не пользовался наставленіями его, Сумарокова, и напрасно пропали бы Парижскіе уроки Дмитревскому Лекеня, такъ какъ французская декламація совершенно отлична отъ русской" [191]). Черезъ нѣкоторое время, а именно 28 января 1770 года, Сумароковъ жаловался въ письмѣ Екатеринѣ II. „Я старался актеровъ научить, ибо они безъ наставленія моево болваны были, а нынѣ начали было уже быть изрядными актерами, чѣмъ вся публика довольна, и доходъ Бельмонтію великъ". Далѣе онъ пишетъ, что наканунѣ представленія Синава одна актриса пріѣхала на репетицію пьяная, о чемъ онъ представлялъ оберъ-полицеймейстеру. Графъ же Салтыковъ за это на него напалъ со словами: „для чево ты вплетаешься въ представленія драммъ? Нѣтъ тебѣ дѣла до представленій и актеровъ; не учи ихъ, какъ играть имъ, я приказываю" [192]).

Въ это же время въ Москвѣ усиленно ходили слухи о томъ, что Мелиссино и Дмитревскій собираются стать во главѣ Московскаго театра. Боясь ихъ Сумароковъ писалъ Екатеринѣ II 20 мая 1773 года [193]). „Слышу я еще, Государыня, ко управленію моему и къ разрушенію остатковъ здѣшняго театра, что Дмитревской здѣлалъ съ содержателями театра контрактъ ежегодно играть на немъ по 4 мѣсяца, учить актеровъ, которыхъ онъ выучить не умѣетъ, и которые сами, наставляемы бывъ мною, играютъ ево не хуже, хотя и гораздо пооспабѣли". (Здѣсь Сумароковъ уже забылъ о томъ, что онъ недавно хвалилъ Дмитревскаго, какъ преподавателя, и въ немъ заговорилъ голосъ его задѣтаго самолюбія, какъ сотоварища по профессіи).

Итакъ, русское сценическое драматическое искусство ведетъ свое начало непосредственно отъ сценическаго драматическаго искусства Сумарокова, творца русской драматической поэзіи и члена общества любителей русской словесности.

Такъ какъ сценическое искусство Сумарокова занимаетъ такое важное мѣсто въ исторіи русскаго театра, знакомству съ нимъ должно быть удѣлено особое и чрезвычайное вниманіе. Между тѣмъ, судить о немъ непосредственно нѣтъ никакой возможности, ибо ни самъ Сумароковъ ни его современники не оставили на эту тему ни одной печатной строчки, да и въ теченіе всего XVIII столѣтія въ Россіи о сценическомъ искусствѣ было написано всего лишь нѣсколько страницъ. Такъ, въ 1781 году былъ изданъ русскій переводъ съ нѣмецкаго англійской книги „Гаррикъ или англійскій актеръ. Сочиненіе, содержащее въ себѣ примѣчанія на Драммы, искусство представленія и игру Театральныхъ лицъ". Въ 1790 году было издано „Собраніе нѣкоторыхъ театральныхъ сочиненій, съ

успѣхомъ представленныхъ на Московскомъ публичномъ театрѣ", гдѣ въ предисловіи къ части III-й напечатаны „Разныя мнѣнія о качествѣ комедіанта"; въ томъ же году былъ изданъ переводъ съ французскаго „Танцовальнаго словаря" и въ 1798 году въ С.-Петербургскомъ Журналѣ, въ декабрьской книжкѣ, была помѣщена небольшая статья „Разсужденія Герота Шелла о декламаціи". Плавильщиковъ, написавшій нѣсколько очень цѣнныхъ разсужденій о комедіи, трагедіи и проч., сценическаго искусства не касается вовсе и только въ началѣ XIX столѣтія появляются небольшія статьи, содержащія въ себѣ, собственно, лишь выписки изъ сочиненій теоретиковъ сценическаго искусства XVIII вѣка во Франціи; однако, онѣ иллюстрируютъ театральное искусство въ Россіи уже въ царствованіе Александра I. Что же касается отзывовъ современниковъ объ исполненіи актеровъ, то ихъ еще меньше и они такъ кратки и отрывочны, что у насъ не можетъ составиться даже сколько-нибудь живое представленіе объ ихъ искусствѣ.

Тѣмъ временемъ, репертуаръ русскаго театра во второй половинѣ XVIII столѣтія и теоретическія сочиненія, выходившія въ то время на русскомъ языкѣ, да къ тому же и отзывы объ игрѣ актеровъ—все это ясно указываетъ на заимствованіе русскимъ театромъ сценическаго драматическаго искусства у Франціи.

А теорія сценическаго искусства во Франціи въ XVIII столѣтія разработана была прекрасно. Поэтому то, для сужденія о сценическомъ искусствѣ русскаго драматическаго театра въ эту эпоху, необходимо точное знаніе принциповъ сценическаго творчества у французовъ.

Ложноклассическое сценическое искусство въ XVII и XVIII столѣтіяхъ во Франціи, какъ и всякое сценическое искусство, раньше всего является средствомъ сценическаго воплощенія соотвѣтствующихъ драматическихъ литературныхъ принциповъ, ибо характеръ воплощенія актеромъ замысловъ автора всегда зависитъ отъ характера воплощенія этихъ замысловъ самимъ авторомъ и ими обусловливается. А, такъ какъ ложноклассическая литература болѣе чѣмъ какая-либо иная была, въ свою очередь, подчинена опредѣленнымъ поэтическимъ законамъ, то ложноклассическое сценическое искусство, во-первыхъ, должно было также быть имъ подчинено и, во-вторыхъ, неминуемо должно было стремиться къ созданію своей собственной теоріи. Послѣднему способствовалъ и духъ времени.

Итакъ, по происхожденію, ложноклассическое сценическое искусство раньше всего было слѣдствіемъ и отраженіемъ ложноклассическаго поэтическаго искусства; далѣе, такъ какъ ложно-

классическая драма развилась на почвѣ средневѣковой народной драмы, въ него входили принципы народнаго французскаго искусства; затѣмъ, такъ какъ ложноклассическая поэтика заимствовала свои положенія у античной, въ него входили принципы античнаго сценическаго искусства, приспособленные лишь къ современному сценизму. Въ виду этого, для пониманія ложноклассическаго искусства необходимо, прежде чѣмъ приступать къ разсмотрѣнію его теоріи, непосредственно ознакомиться съ его составными элементами. Въ концѣ концовъ ихъ было два.

Ложноклассическая поэтика являлась античной поэтикой примѣненной лишь къ современнымъ условіямъ жизни высшаго общества; поэтому, современные сценическіе выводы изъ античной поэтики невольно должны были совпадать съ заимствованіями непосредственно изъ античнаго сценическаго искусства и являлись, въ концѣ концовъ, античными принципами сценическаго искусства; принципы же народнаго французскаго сценическаго искусства, въ связи съ условіями жизни высшаго общества вносили новые, европейскіе принципы искусства. Въ результатѣ, ложноклассическое сценическое искусство являлось равнодѣйствующей двухъ сценическихъ искусствъ: античнаго и европейскаго. Къ такому же выводу приводитъ разсмотрѣніе генезиса школьнаго сценическаго искусства. Однако, они были глубоко различны и разница заключалась въ слѣдующемъ. Современныя условія жизни высшаго общества требовали, главнымъ образомъ, трагическаго элемента; въ то же время, ложноклассическій театра къ ораторскому искусству не имѣлъ никакого отношенія; поэтому, на ложноклассическомъ сценическомъ искусствѣ отразились принципы, главнымъ образомъ, античнаго трагическаго актера. Между тѣмъ, школьный театръ и въ отношеніи литературы и въ отношеніи искусства актера, всецѣло исходилъ отъ античнаго комическаго актера. Поэтому, эти сценическія искусства отличались другъ отъ друга такъ, какъ искусство античныхъ комическихъ и трагическихъ актеровъ, т. е. въ отношеніи общаго подъема исполненія и, главнымъ образомъ, декламаціи; что же касается жеста, то, такъ какъ переданъ онъ былъ европейской культурѣ римскими ораторами и произведеніями античной скульптуры и живописи,—въ пластическомъ отношеніи ложноклассическій и школьный театръ были тожественны.

Отличіе школьнаго театра отъ ложноклассическаго не ограничивалось только этимъ. По сравненію съ ложноклассическимъ этотъ театръ: 1) далеко не придерживался строгаго соблюденія законовъ трехъ единствъ, 2) былъ бѣденъ психологической разра-

боткой темы; 3) не носилъ аристократическаго оттѣнка, 4) не выдѣлялъ героическаго элемента, 5) не допускалъ участія любви, 6) не стѣснялся количествомъ дѣйствующихъ лицъ, 7) соблюдалъ историческую правду въ костюмѣ и т. д. Все это, конечно, характеризуетъ различіе и сценическаго искусства.

Обратимся къ знакомству съ составными элементами ложноклассическаго сценическаго искусства.

АНТИЧНОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

Интересъ писателей и ученыхъ того времени: Дасіэ, Дюбо, Ватри, Дюкло, Бюреттъ, Дора, Баттё, Кондильякъ и т. д. къ античному сценическому искусству, косвенно доказывая, что подобный же интересъ къ нему былъ и у актеровъ, далъ въ результатѣ по вопросу о немъ нѣсколько очень цѣнныхъ сочиненій, которыя въ связи съ трудами римскихъ ораторовъ и изслѣдованіями позднѣйшаго времени представляютъ собою довольно обширный матеріалъ для сужденія объ античномъ актерѣ и его искусствѣ.

По понятіямъ античнаго міра, сценическое искусство было одной изъ отраслей музыки [194]). Такъ, Аристидъ Квинтиліанъ опредѣляетъ музыку, какъ искусство красиваго звука и движенія: „Ars decoris in vocibus et motibus" [195]); другіе авторы, какъ напримѣръ Квинтиліанъ [196]), отъ этого понятія не отступаютъ.

Давая ей такое широкое понятіе, классики тотчасъ разбиваютъ его на нѣсколько отдѣловъ.

Тотъ же Аристидъ Квинтиліанъ предлагаетъ подраздѣленіе музыки, съ одной стороны, по составу на искусство мелодированія—melopoeia, искусство ритма—riphmopoeia и искусство поэзіи—poesis и, съ другой стороны, по выполненію на инструментальную — organicum, пѣвческую — odicum и пластическую — hipocriticum [197]).

Искусство мелодированія заключалось въ искуствѣ составлять и записывать при помощи особыхъ знаковъ—нотъ—всякаго рода мелодій не только въ области музыки въ собственномъ смыслѣ, но и въ области чтенія и декламаціи.

Искусство ритма приводило къ извѣстнымъ правиламъ движенія голоса и пластику.

Искусство поэзіи, наконецъ, учило поэтической техникѣ, т. е. правильно составлять всякаго рода стихи.

Въ чемъ заключалась музыка инструментальная и пѣвческая—понятно. Что же касается пластической музыки, то ее называли гипокритической отъ слова hypocrites, что значило по гречески

комедіантъ, актеръ. Гипокритическое искусство называлось также у грековъ орхезисъ (orchesis) и у римлянъ сальтацію (saltatio).

Другіе классическіе авторы, какъ напримѣръ Порфиръ, жившій почти на два вѣка позже Аристида Квинтиліана, въ своихъ комментаріяхъ къ Гармоникѣ Птоломея, дѣлитъ музыку лишь на пять отраслей, а именно на искусства: метрическое, ритмическое, инструментальное, поэтическое въ широкомъ смыслѣ и гипокритическое. Такимъ образомъ, онъ не упоминаетъ двухъ отдѣловъ Аристида: искусства мелодированія и пѣнія, и предлагаетъ одно лишнее— искусство метрическое.

По существу же они оба говорятъ одно и то же. Дѣйствительно, понимая искусство поэзіи въ широкомъ смыслѣ, Порфиръ тѣмъ самымъ включаетъ сюда и искусство мелодированія, ибо у грековъ поэтъ былъ въ то же время и композиторомъ мелодіи для своего произведенія и только у римлянъ эти функціи продифференцировались и дали въ результатѣ поэта, который писалъ только стихи и профессіональнаго композитора, который писалъ къ нимъ только мелодію; этихъ композиторовъ Квинтиліанъ называлъ artifices pronuntiandi. Сюда же Порфиръ относитъ и искусство пѣнія, ибо въ Греціи оно совмѣщалось съ композиціей мелодіи, а такимъ образомъ, — съ искусствомъ поэзіи. Что же касается привнесенія искусства метрическаго, то за два вѣка, прошедшихъ со временъ Аристида до Порфира, искусство ритма развилось настолько, что искусство размѣра—метрическое искусство—отдѣлилось отъ искусства собственно ритма.

Такимъ образомъ, по существу Порфиръ говоритъ то же самое, что и Аристидъ.

Каждая изъ областей музыки такъ или иначе соприкасалась со сценическимъ искусствомъ.

Ритмическая музыка подчиняла опредѣленному размѣру— такту—движенія тѣла и голоса. По Порфиру, это искусство подраздѣлялось на искусство метрическое, т. е. искусство размѣра, и искусство ритмическое, т. е. искусство періодической динамики. Между размѣромъ и ритмомъ классики видѣли слѣдующее различіе. По опредѣленію Платона, ритмъ есть душа размѣра [198]). Аристотель понималъ метръ, какъ часть ритма [199]). По Квинтиліану, величина ритма была произвольна, а величина метра, т. е. размѣра, опредѣленна [200]). Аристидъ повторялъ мысль, высказанную Аристотелемъ: „метръ отъ ритма отличается такъ, какъ часть отъ цѣлаго“ [201]).

Въ тоникѣ кассики различали два рода гласныхъ: долгія и краткія и ихъ соотношеніе было таково, что цѣнности одной долгой отвѣчали двѣ единицы времени, въ то время какъ цѣнности одной

краткой—одна единица времени; другими словами, цѣнности одной долгой гласной отвѣчала цѣнность двухъ краткихъ гласныхъ [202]). Это соотношеніе гласныхъ вполнѣ сходно съ современнымъ соотношеніемъ музыкальныхъ нотъ; напримѣръ, двѣ полуноты составляютъ ноту, двѣ четверти одну полуноту и т. д. Поэтому, у классиковъ музыкальная композиція являлась слѣдствіемъ опредѣлявшей ее слоговой и стоимость ноты опредѣлялась стоимостью гласной. Такимъ образомъ, въ пѣніи размѣръ мелодіи и количество тактовъ опредѣлялись формой стиха. Протяженіе (pes) стиха составляло данный размѣръ; надо, однако, оговорить, что при одинаковыхъ тактахъ протяженіе стиха было не всегда одинаковымъ; такъ напримѣръ,—одинъ тактъ могъ состоять, скажемъ, изъ одной долгой и одной краткой, а другой изъ трехъ краткихъ и при этомъ они были равноцѣнны, аналогично современному музыкальному такту. Въ прозѣ и такты были разноцѣнны.

Что касается музыки поэтической, то у грековъ это было одно нераздѣльное искусство, у римлянъ же оно раздѣлилось на искусство стихосложенія и на искусство сложенія мелодіи (Melopoeia). Первое изъ нихъ относится собственно къ литературѣ, а второе касается искусства актера непосредственно.

По Аристиду Квинтиліану, мелопея или, другими словами, искусство сложенія мелодіи, т. е. искусство мелодированія, дѣлится на три части: низкую, среднюю и высокую [203]). При этомъ разница между мелопеей и мелодіей заключается въ томъ, что мелодія [204]) есть послѣдовательность звуковъ, положенная на ноты, а мелопея—искусство сложенія мелодіи. Мелопея—причина, мелодія—ея слѣдствіе. Въ зависимости отъ участвующихъ въ ней звуковъ мелопея дѣлится на номическую, диѳирамбическую и трагическую; первая изъ нихъ пользуется высокими тонами, вторая—средними, третья—низкими. Каждый изъ видовъ мелопеи имѣлъ еще и свои подраздѣленія.

Другой писатель, Мартіанъ Капелла, говоритъ то же самое [205]). „Мелопея есть искусство сложенія модуляціи—мелодіи. Мелосъ есть соединеніе долгаго и краткаго слоговъ. Модуляція (modulatio)—мелодія—есть комбинація разнообразныхъ выраженныхъ звуковъ. Мелопея бываетъ трехъ родовъ: низкая или трагическая, средняя или диѳирамбическая—съ равными интервалами—и высокая или номическая; есть еще и другіе виды мелопеи, какъ напримѣръ, комическая и т. д., но всѣ онѣ представляютъ собою, собственно, разновидность помянутыхъ выше видовъ“.

Номическая мелопея примѣнялась при обнародованіи законовъ, отчего и получила свое названіе „номической—νόμος—законъ. По

свидѣтельству Мартіана Капеллы [206]), глашатай, опубликовывая законъ, говорилъ его всегда подъ аккомпаниментъ музыкальнаго инструмента „leges ad lyram recitabant“,—очевидно, что декламація глашатая должна была быть съ нимъ согласована. Мелопея диөирамбическая цѣликомъ требовала пѣнія, пѣнія требовала въ нѣкоторыхъ случаяхъ и трагическая мелопея. Для большаго уясненія различія въ исполненіи той или другой мелопеи необходимо уяснить себѣ различіе въ понятіяхъ классиковъ о звукѣ пѣвческомъ и разговорномъ.

По Аристоксену [207]), различіе это заключается въ томъ, что: 1) пѣвческій голосъ отъ звука къ звуку переходитъ скачками, а разговорная рѣчь течетъ плавно и 2) пѣвческій голосъ при выполненіи каждаго отдѣльнаго звука не колеблется, тогда какъ въ разговорной рѣчи онъ можетъ измѣняться.

По Птоломею [208]), звуки дѣлятся на непрерывные, примѣняемые въ разговорной рѣчи, и мелодическіе, подчиненные опредѣленнымъ перерывамъ, примѣняемые въ пѣніи, въ модуляціяхъ и въ музыкѣ, подражающей инструментальной.

Мартіанъ Капелла [209]) говоритъ то же самое, а именно, что звукъ въ отношеніи манеры произнесенія дѣлится на два рода: непрерывный и подраздѣляющійся на интервалы. Первый употребляется въ разговорной рѣчи, второй при исполненіи опредѣленныхъ модуляцій. И къ этому онъ добавляетъ еще, что есть родъ звука, занимающій, такъ сказать, промежуточное положеніе: онъ не такъ прерывистъ, какъ пѣвческій, и не такъ непрерывенъ, какъ разговорный; употребляется онъ при чтеніи стиховъ—carmen. т. е. въ декламаціи [210]).

Бріенній разсказываетъ даже, какимъ образомъ образовался тотъ средній родъ исполненія, который получилъ названіе декламаціи. „Есть два рода пѣнія или два рода мелодіи. Въ одной изъ нихъ, обыкновенно, рѣчь уловима, другой представляетъ собою чисто музыкальное пѣніе. Пѣніе, въ которомъ уловима обыкновенная рѣчь, образуется при помощи удареній, ибо, естественно, голосъ при разговорѣ, сообразно съ удареніями повышается и понижается. Что же касается пѣнія въ чистомъ смыслѣ этого слова, о которомъ трактуетъ гармоническая музыка, то оно подчинено опредѣленнымъ интерваламъ“ [211]).

Въ декламаціи, собственно, тоже можно уловить чередованіе различныхъ небольшихъ интерваловъ; но эти интервалы менѣе значительны, чѣмъ тѣ, которые фигурируютъ въ музыкѣ.

Чрезвычайно важнымъ въ области античнаго искусства является вопросъ о томъ, какъ исполнялась трагическая, а слѣ-

довательно, и комическая,—ибо послѣдняя была только составной частью первой—мелопея, а именно, говорилась она декламировалась или пѣлась [212]).

Вначалѣ трагедія состояла только изъ хора, исполнявшаго диѳирамбы въ честь Вакха, благодаря чему первоначально трагическая декламація была музыкальнымъ пѣніемъ. Но когда со временемъ были введены отдѣльные исполнители и значеніе хора становилось все меньше и меньше, при чемъ подъ конецъ онъ занялъ мѣсто лишь промежуточное, междудѣйственное, интермедійное, вопросъ объ исполненіи какъ отдѣльными актерами, такъ и хоромъ становится неяснымъ и мнѣнія изслѣдователей по этому вопросу рѣзко расходятся. Дасіэ, напримѣръ (филологъ, непремѣнный секретарь Академіи, 1651—1722), говоритъ, что съ этого времени музыка была лишь приправой въ интермедіи, т. е. въ хорѣ, но не во всей піесѣ. По мнѣнію Дюбо, трагическая декламація была не пѣніемъ, а декламаціей, подчиненной размѣру, ритму и нотамъ. Ватри, наоборотъ, говоритъ, что она была пѣніемъ въ чистомъ смыслѣ этого слова и т. д. и т. д.

Причина неясности этого вопроса лежитъ въ самихъ же классикахъ, которые не придерживались точной терминологіи.

Такъ, въ отношеніи исполненія трагедіи римляне употребляли слѣдующіе термины: recitare, canere и saltare, чаще всего canere. Однако, сплошь да рядомъ слова: cantor, cantus и canere имѣли самыя разнообразныя значенія. Дословный ихъ переводъ—пѣвецъ, пѣніе, пѣть. Но нужно ли дословно его понимать, когда рѣчь идетъ объ исполненіи трагедій и комедій. Вопросъ этотъ чрезвычайно важенъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ античные писатели сплошь да рядомъ употребляютъ его въ значеніи „декламировать“ и даже иногда просто на просто „говорить“.

По свидѣтельству Страбона, въ древности вся литература была стихотворной, при чемъ стихи всегда пѣлись; со временемъ же терминъ сохранился старый, но видоизмѣнилось опредѣлявшееся имъ понятіе—стихи стали просто читаться; терминъ этотъ безъ своего истиннаго значенія сохранился даже и для прозы.

Платонъ, говоря о рапсодѣ Іонѣ, даетъ понять, что только въ особо патетическихъ мѣстахъ его исполненіе гомеровскихъ поэмъ поднималось до настоящаго пѣнія [213]). А къ къ концу 2-го вѣка до Р. Х. объ исполненіи поэмъ Гомера уже говорилось, что „прежде онѣ пѣлись“, очевидно, тогда ихъ уже не пѣли.

Съ другими видами поэзіи это случилось еще раньше.

Цицеронъ [214]) говоритъ словами Красса: „когда я слышу разговоръ Леліи, мнѣ кажется, что я слышу исполненіе произведеній

Плавта и Невія". Но вѣдь въ частной жизни Лелія не пѣла; очевидно, и тѣ, кто исполнялъ піесы Плавта и Невія, тоже не пѣли. Въ другомъ мѣстѣ Цицеронъ говоритъ [215]), что комическіе поэты затушевывали размѣръ и ритмъ своихъ стиховъ, стремясь приблизиться къ обыденной рѣчи. Очевидно, если бы стихи комическіе пѣлись, это стремленіе не могло бы имѣть и мѣста.

Между тѣмъ, античные авторы, говоря объ исполненіи комедій, употребляютъ терминъ „canere" подобно тому, какъ когда говорится объ исполненіи трагедіи. Донатъ и Эвтемій, писатели временъ Константина Великаго, говорятъ [216]), что первоначально и трагедія и комедія состояли изъ стиховъ, положенныхъ на музыку, и что ихъ пѣлъ хоръ подъ аккомпаниментъ духовыхъ инструментовъ. Исидоръ Сервилій [217]) одинаково называетъ черезъ „cantor" исполнителей какъ трагедіи, такъ и комедіи; наконецъ, и Горацій черезъ [218]) „cantor" называетъ исполнителей комедіи. Но, съ другой стороны, Квинтиліанъ жалуется на то, что современные ему ораторы говорятъ, какъ комедіанты въ театрѣ; не значитъ же это, что эти ораторы пѣли въ нашемъ смыслѣ слова. Въ другомъ мѣстѣ [219]) онъ запрещаетъ читать стихи при обученіи декламаціи съ той напыщенностью, съ которой въ театрѣ исполняли Кантики, а въ нихъ примѣнялась наиболѣе пѣвучая декламація. Если бы въ Кантикахъ просто пѣли въ нашемъ смыслѣ, то предостереженіе Квинтиліана было бы излишне. Еще въ другомъ мѣстѣ [220]) онъ говоритъ, „что комическіе актеры говорятъ хотя и не совсѣмъ такъ, какъ въ жизни, что было бы безыскусно, однако, и не слишкомъ отступаютъ отъ естества, что было бы порокомъ, уничтожающимъ подражаніе природѣ. Они свою обыденную рѣчь нѣсколько разукрашиваютъ". Наконецъ, онъ же, запрещая актеру пѣть на подобіе комедіантовъ, говоритъ, что онъ отнюдь не противъ той нѣсколько повышенной читки и того пѣнія, которое подобаетъ актеру; по его словамъ, и Цицеронъ признавалъ въ ораторскомъ искусствѣ, такъ сказать, замаскированное пѣніе [221]). Ювеналъ въ седьмой сатирѣ говоритъ, что Квинтиліанъ прекрасно пѣлъ съ каѳедры [222]). Однако, конечно, въ нашемъ смыслѣ Квинтиліанъ не пѣлъ.

По всей вѣроятности, терминъ „canere" обозначалъ пѣніе лишь въ томъ смыслѣ, въ какомъ употребляется въ нашей поэзіи; напримѣръ: „Пою отъ варваровъ Россію свобожденну" [223]).

Извѣстно, что античные актеры говорили подъ аккомпанементъ музыкальныхъ инструментовъ. Наличность ихъ свидѣтельствуетъ о томъ, что, хотя сценическая декламація и не была пѣніемъ, все же по своему была гармонизована. Вѣроятно, впрочемъ, аккомпаниментъ состоялъ въ совокупности лишь едва слышныхъ звуковъ

и былъ очень мало похожъ на аккомпаниментъ въ нашемъ, въ современномъ смыслѣ.

Что же касается примѣненія аккомпанимента, то оно не подлежитъ сомнѣнію. Такъ, по словамъ Цицерона, знатоки музыки по первымъ звукамъ прелюдіи знали, какая піеса будетъ слѣдовать за тѣмъ [224]); со вступленіемъ актеровъ, однако, эта музыка не прекращалась. Далѣе тотъ же Цицеронъ, говоря о томъ, что у грековъ почти не чувствовался размѣръ стиха, добавляетъ, что у римлянъ есть стихи, которые можно признать за стихи и не смѣшать съ прозой не иначе, какъ въ сопровожденіи аккомпанимента [225]). Въ другомъ мѣстѣ онъ относится съ недовѣріемъ къ страданіямъ выведенной на сцену тѣни Полидора въ виду того, что она излагаетъ свои страданія въ благозвучныхъ стихахъ подъ аккомпаниментъ инструмента. Еще въ другомъ мѣстѣ Цицеронъ говоритъ, что въ старости ораторъ можетъ замедлять свою рѣчь, ссылаясь на Росція, который говорилъ, что къ старости онъ станетъ декламировать медленнѣе, будетъ заставлять партнеровъ говорить тише и инструменты аккомпанировать медленнѣе [226]).

Квинтиліанъ, осуждая ораторовъ за то, что они читаютъ свои рѣчи, словно со сцены, говоритъ, что тогда и остальнымъ ораторамъ придется прибѣгать также къ аккомпанименту лиръ и флейтъ. Ибо не только актеры, но и ораторы, какъ, напримѣръ, К. Грахъ, пользовались при произнесеніи рѣчей аккомпаниментомъ духового инструмента, который, очевидно, давалъ имъ тонъ [227]). Тѣмъ болѣе это могло практиковаться у комедіантовъ. У Лукіана, наконецъ [228]), Солонъ въ разговорѣ съ Анахарзисомъ о драматическихъ и комическихъ актерахъ спрашивалъ его, не замѣтилъ ли онъ, декламировали ль они подъ аккомпанементъ какихъ-либо инструментовъ. По Діомеду, въ Кантикахъ и Монологѣ аккомпаниментъ примѣнялся безусловно [229]). Очевидно также, что въ діалогахъ и монологахъ аккомпаниментъ былъ разный, такъ какъ и произношеніе монологовъ рѣзко отличалось отъ произношенія діалоговъ. Вѣроятно, въ діалогахъ аккомпаниментъ звучалъ лишь отъ времени до времени и то въ видѣ отдѣльныхъ нотъ, указывая актерамъ, такъ сказать, тонъ ихъ вступленія. Въ монологахъ же, по всей вѣроятности, аккомпаниментъ былъ гораздо сложнѣе и выражалъ тему даннаго монолога. По Донату [230]), музыку для монологовъ писалъ не поэтъ, а спеціалистъ музыкантъ. Въ другомъ мѣстѣ Донатъ говоритъ, что одинъ музыкантъ вторилъ хору, артикулируя съ нимъ, и отдѣльному голосу, а другой издавалъ протяжные звуки.

Итакъ, примѣненіе аккомпанимента доказывается безусловно; для аккомпанимента служили слѣдующіе инструменты: tonorium,

tibia, testudo, cithara, т. е. рожки, лиры и арфы. Замѣтимъ при этомъ, что, въ виду небольшого количества звуковъ у каждаго изъ названныхъ инструментовъ, для каждаго отдѣльнаго случая требовался аккомпаниментъ опредѣленнаго инструмента: для серьезныхъ мѣстъ употреблялся одинъ инструментъ, для веселыхъ другой съ болѣе высокой тасситурой.

Способъ говоренія подъ музыку у грековъ называется каталогэ или паракаталогэ—*καταλογή*, *παρακαταλογή*, *καταλέγομαι*. Такъ, въ Пирѣ Ксенофонтъ говоритъ устами Гермогена: „не хотите ли, я буду говорить подъ звуки аулоса такъ же, какъ актеръ. Вѣдь Никострадъ говорилъ подъ аккомпаниментъ аулоса тетраметры". [231]). На это Сократъ ему отвѣчаетъ: „да, пожалуйста сдѣлай это. Я вѣдь думаю, что, подобно тому какъ пѣснь становится пріятнѣе подъ звуки аулоса, такъ и твои слова получатъ особую прелесть отъ музыки". Отсюда видно, что каталогэ не есть пѣснь, но въ то же время сопровождается аккомпаниментомъ [232]). Проф. Зелинскій *παρακαταλογή* приравниваетъ къ современному речитативу; *καταλογή*—къ чтенію подъ музыку.

Итакъ, несмотря нас мѣшеніе терминологіи, ясно что въ античномъ мірѣ существовало нѣсколько видовъ декламаціи. Очень важно опредѣлить, въ какомъ случаѣ какой изъ видовъ примѣнялся.

Внѣ всякаго сомнѣнія, трагическая декламація у нихъ была значительно гармоничнѣе комической. А декламація комическая, въ свою очередь, была разнообразнѣе и пѣвучѣе обыкновенной рѣчи. Квинтиліанъ говоритъ, что „комическіе актеры говорили не совсѣмъ такъ, какъ мы говоримъ обыкновенно, что было бы лишено искусства, однако же, не сильно отступаютъ отъ естественной рѣчи, что было бы недостаткомъ; но что они нѣсколько украшаютъ обыкновенную рѣчь своими сценическими прикрасами [233]). Платонъ говоритъ, что поэты не одинаково были способны къ обоимъ родамъ драматургіи: трагической и комической, ибо каждый изъ родовъ требуетъ своихъ особыхъ данныхъ, а, кромѣ того, и актеры, декламирующіе въ трагедіи, не тѣ, что играютъ комедіи [234]). Вообще, у античныхъ писателей много доказательствъ въ пользу того, что профессіи актеровъ трагическихъ и комическихъ были двумя разными профессіями и что рѣдко встрѣчались люди, которые умѣли совмѣщать ихъ. Такъ, Квинтиліанъ говоритъ, что Эзопъ декламировалъ гораздо значительнѣе, чѣмъ Росцій, такъ какъ профессіей перваго была трагическая декламація, а второго комическая. Каждый изъ нихъ отражалъ на себѣ вліяніе своего искусства [235]). То же говорилъ о нихъ Горацій. Лукіанъ въ своемъ трактатѣ о танцѣ говоритъ, что трагическій актеръ даетъ на театрѣ всѣ свои силы,

что онъ мечется, какъ безумный, и что онъ исполняетъ тирады, которыя были бы не подъ силу женщинѣ. Можно ли допустить, прибавляетъ къ этому Лукіанъ, чтобы Геркулесъ въ львиной шкурѣ съ палицей въ рукѣ говорилъ со сцены стихи, гдѣ излагается разсказъ о его подвигахъ, въ полголоса. Опредѣленіе, которое классики давали трагедіи и комедіи, вполнѣ убѣждаетъ насъ въ томъ, что способъ исполненія и чтенія этихъ произведеній былъ очень различенъ. Достаточно сказать хотя бы то, что комическіе актеры надѣвали на ноги лишь своего рода сандаліи, въ то время какъ трагики ходили на котурнахъ. Мало того, по свидѣтельству того же Лукіана, соотвѣтственно увеличенію роста они надѣвали толщинки [236]). Костюмъ, маски и прочіе аксесуары въ трагедіяхъ еще больше отличались отъ аксесуаровъ въ комедіяхъ. Декораціи были также разныя: [237]) въ трегедіяхъ декорація изображала дворцы и другія величественныя зданія, въ то время какъ въ комедіяхъ она изображала частные дома и простыя зданія. Наконецъ, Горацій и другіе классики, говоря о трагической декламаціи, употребляютъ всегда выраженіе, обозначающее, что она была нѣсколько пѣвуча; это и было ахилесовой пятой ея для современныхъ ея противниковъ. Такъ ее называютъ „сильнымъ крикомъ", говорятъ: illas magnas tragicae vocis insanias. Противополагая комиковъ трагикамъ, Апулей говоритъ [238]): „комикъ говоритъ, а трагикъ вопитъ". Лукіанъ влагаетъ въ уста Солона въ разговорѣ его съ Анахарзисомъ мысль, что комическіе актеры не декламировали съ той напыщенностью, съ какой декламировали трагики [239]).

Въ виду этого, Квинтиліанъ негодуетъ на тѣхъ преподавателей краснорѣчія, которые учили пѣть или декламировать, какъ декламировали на сценѣ [240]).

Однако, это не было капризомъ съ его стороны, ибо и онъ и Цицеронъ, они оба отдавали комедіантамъ должное. Квинтиліанъ даже говоритъ, что Демосѳенъ своимъ искусствомъ рѣчи обязанъ комедіанту Андронику, а вслѣдъ за этимъ онъ не только разрѣшаетъ молодежи, занимающейся ораторскимъ искусствомъ, учиться пластикѣ, но даже совѣтуетъ имъ искусству декламаціи учиться у комедіантовъ [241]).

Эту мысль онъ повторяетъ нѣсколько разъ [242]). Относительно же исполненія отдѣльныхъ частей драматическихъ произведеній съ достаточнымъ вѣроятіемъ можно утверждать слѣдующее. Въ греческой трагедіи всѣ партіи хора пѣлись; партіи, написанныя тетраметрами, читались подъ музыку, а триметры просто говорились, хотя бывали въ видѣ исключенія случаи, когда и триметры пѣлись [243]).

Таково мнѣніе Кристи и Альберта Мюллера [244]).

Въ примѣненіи къ комедіямъ Аристофана проф. Зелинскій устанавливаетъ слѣдующія группы:

1) лирическіе размѣры пѣлись,

2) тетраметры хора—читались речитативомъ,

3) тетраметры діалоговъ—читались подъ музыку,

4) триметры — произносились обыкновенной разговорной рѣчью.

Въ виду того, что речитативъ (παρακαταλογή) и чтеніе подъ музыку (καταλογή) въ сущности одинаковы, раздѣленіе Зелинскаго вполнѣ совпадаетъ съ раздѣленіемъ Криста въ отношеніи исполненія трагедіи.

Вопросъ о различномъ способѣ произнесенія разныхъ частей трагедіи Аристотель возбуждаетъ и разъясняетъ слѣдующимъ образомъ. Онъ спрашиваетъ себя, почему хоръ не пользуется ладами гиподорическимъ или гипофригійскимъ, каковыми пользуются обыкновенно дѣйствующія въ трагедіи лица, преимущественно въ концѣ сцены или въ моментъ сильнѣйшаго напряженія страсти. И на это отвѣтъ его таковъ, что хоръ менѣе причастенъ къ ходу развивающихся на сценѣ событій, а потому и исполненіе его должно содержать меньше волненія, чѣмъ исполненіе дѣйствующихъ лицъ, съ другой же стороны хоръ состоитъ изъ людей обыкновенныхъ, не героическихъ, почему и страсти, волнующія его, должны быть менѣе сильны, чѣмъ у героевъ данной трагедіи.

Такимъ образомъ, характеръ исполненія въ античномъ театрѣ былъ согласованъ не только со стихомъ, о чемъ рѣчи была выше,— но и съ характеристикой и положеніемъ дѣйствующаго лица.

Обратимся теперь къ трагической мелодіи у римлянъ. У нихъ понятію „трагическая мелодія“ отвѣчало, обыкновенно, понятіе „carmen“ [245]). Такъ, говоря о представленіи на сценѣ своихъ произведеній, Овидій употребляетъ такія выраженія: „nostra carmina“ и „meis versibus“, оттѣняя въ этомъ соучастіе другого лица въ сложеніи „carmina“ между тѣмъ, какъ стихи сочинены были имъ лично, а мы уже говорили выше о томъ, что у римлянъ мелодію для декламаціи писало самостоятельное лицо, а не самъ поэтъ. Что „carmen“ обозначало нѣчто большее, чѣмъ просто „стихъ“, говоритъ также и Квинтиліанъ словами: versus habent carmina“ [246]) Очевидно, подъ „carmen“ слѣдуетъ разумѣть „versus“, т. е. стихъ съ присоединеніемъ къ нему мелодіи, которою приходилось при чтеніи пользоваться.

Наряду съ этимъ, однако, у нихъ слово „carmina“ очень часто

употреблялось и въ смыслѣ „стиховъ“, которые читались самымъ обыкновеннымъ образомъ, но отнюдь не пѣлись [247]).

Римскую драму теоретики ея дѣлили еще въ древности по способу исполненія на двѣ части: кантикъ—часть, сопровождавшаяся музыкальнымъ аккомпаниментомъ, и девербіа—діалогическія партіи, лишенныя всякаго аккомпанимента, которыя произносились обыкновенной разговорной рѣчью.

Въ римской комедіи речитативомъ пѣлись тѣ части, которыя были написаны: трохаическими октонорами и кретическими и бакхическими татраметрами. Подъ музыку декламировались части, написанныя ямбическими септенарами или октонорами и, наконецъ, въ сценахъ, написанныхъ шестистопнымъ ямбомъ, актеры просто говорили, безъ всякаго участія музыки [248]). Если принять во вниманіе, что на 1055 стиховъ комедіи Теренція „Братья“ приходится только 437 стиховъ, написанныхъ шестистопнымъ ямбомъ и что это отношеніе почти вездѣ остается однимъ и тѣмъ же, станетъ яснымъ, какую роль въ классическомъ сценическомъ искусствѣ играла музыка.

При разновидности и сложности античной декламаціи, а также при употребленіи музыкальнаго аккомпанимента, ясно, что искусство исполненія было очень сложно и трудно. Это относится и къ трагической мелодіи, но такъ какъ она была только результатомъ ей отвѣчающей мелопеи, то, слѣдовательно, и къ этой послѣдней. И дѣйствительно, въ античномъ театрѣ искусство составленія мелодіи было предметомъ особой заботы.

Въ Греціи композиторами мелодіи для своихъ произведеній были сами авторы [249]). Въ Римѣ же искусство написанія декламаціи для драматическихъ произведеній выдѣлилось въ совершенно особую профессію. Такъ, въ заголовкѣ комедій Теренція значится три имени: имя автора произведеній, имя начальника труппы комедіантовъ, которые ихъ играли, и имя того, кто сочинилъ декламацію: „qui fecerat modos“,—это былъ нѣкій Флаккъ. По словамъ Доната [250]), ставить эти три имени въ заголовкѣ сочиненій входило у нихъ въ обыкновеніе. Декламація Кантикъ или монологовъ клалась на музыку ни въ коемъ случаѣ не самимъ поэтомъ, но людьми, спеціалистами въ музыкѣ, въ частности—въ написаніи декламаціи къ чужимъ пьесамъ.

О томъ, что такія лица существовали, говоритъ Цицеронъ [251]). Квинтиліанъ называетъ ихъ „Artifices pronuntiandi“, а писать декламацію по Цицерону и Донату значило „modos facere“. Сочиняя мелодію для декламаціи, композиторы очень часто требовали, чтобы нѣкоторыя мѣста произносились съ меньшей силой, чѣмъ, казалось

бы, нужно было, для того чтобы вслѣдъ за этимъ эффектно и звучно произнести нѣсколько стиховъ, которые они считали нужнымъ оттѣнить. Такимъ пріемомъ пользовался, по свидѣтельству Цицерона, и Росцій [252]).

Изслѣдователь античнаго искусства Дюкло (Duclos, академикъ, 1704—1772) держался того мнѣнія, что профессія artificum pronuntiandi произошла благодаря тому, что въ Римской Имперіи актерами были обыкновенно рабы, не римляне по происхожденію, а потому люди не вполнѣ владѣвшіе тонкостями рѣчи, а такъ какъ римляне были очень щепетильны въ вопросахъ произношенія, понадобилось [253]) спеціальное обученіе актеровъ и спеціальная профессія. Но въ чемъ же, собственно, состояло искусство написанія мелодій и какъ оно могло осуществляться?

По словамъ Бріеннія [254]), это дѣлалось при помощи удареній. Удареній было всего 8 или 10; такъ римскій грамматикъ Сергій насчитываетъ 8 и называетъ ихъ вспомогательными при пѣніи знаками [255]). По свидѣтельству другого грамматика, Присція, опредѣляющаго ихъ, какъ извѣстный законъ, мы получаемъ представленіе даже о томъ, какъ ими надо пользоваться [256]). Удареній онъ насчитываетъ 10 и даетъ перечень ихъ: acutus, gravis, circumflexus. longalinea, brevis linea, hyphen, diastola, apostrophos, dasoea, psyle, Свидѣтельство другихъ писателей это подтверждаетъ [257]). Несмотря на такое обиліе знаковъ, употребляемы были, обыкновенно, только первые три, остальные же образовывались въ разное время, почему и есть разногласіе въ опредѣленіи ихъ количества, и не были настолько общеприняты. Какъ бы то ни было, но каждый изъ нихъ обозначалъ свою особую, вполнѣ опредѣленную тонировку, хорошо извѣстную всѣмъ, ибо ей учились учась читать.

Возможно, что къ этому присоединялось еще отчасти и музыкальное нотописаніе. Послѣднее было извѣстно римлянамъ, по свидѣтельству Цицерона [258]), со времени Нумы, второго римскаго царя, и примѣнялось какъ для пѣнія (cantus) такъ для carmina; переводъ слова „carmen“ былъ установленъ выше. Что же касается Тита Ливія, то онъ [259]), излагая вкратцѣ исторію театральныхъ зрѣлищъ въ Римѣ, говоритъ, что со времени поэта Андроника исполненіе нѣкоторыхъ пьесъ было уже подчинено опредѣленному размѣру и нанесено на ноты для тѣхъ, кто аккомпанировалъ на рожкѣ; движенія были также подчинены декламаціи. Кромѣ того Цицеронъ, говоря о декламированіи драматическихъ произведеній, каждый разъ разумѣетъ декламацію съ опредѣленной, постоянной и обязательной для исполнителей мелодіей. По его мнѣнію, мелодія представляетъ собою такую же неотъемлемую характеристику

стиха, какъ и чувство имъ выражаемое. Въ одномъ мѣстѣ, говоря объ эволюціи искусства со времени поэтовъ Невія и Ливія Андроника, онъ замѣчаетъ, что эти авторы требовали музыки, т. е. мелодій для декламаціи, грубой и суровой, а современная ему декламація была настолько темпераментна и вдохновенна, что требовала высшаго напряженія со стороны актера для того, чтобы его исполненіе шло согласно съ ея требованіями [260]). Это измѣненіе въ характерѣ музыки во времена Квинтиліана, т. е. черезъ сто лѣтъ послѣ Цицерона, дошло до того, что, давая совѣтъ обучать дѣтей музыкѣ, онъ считаетъ нужнымъ добавить, что разумѣетъ здѣсь отнюдь не современную ему сценическую музыку, которая стала настолько изнѣженной и чувственной, что можетъ только способствовать, да и не мало поспособствовала уже уничтоженію уцѣлѣвшаго въ нихъ мужества. Если же обратиться къ поэтикѣ Горація, то станетъ понятнымъ, что недостатокъ, о которомъ говоритъ Квинтиліанъ, вкрался въ сценическую декламацію въ виду желанія сдѣлать ее болѣе жизненной, болѣе страстной и выразительной по сравненію съ прежнимъ, какъ въ отношеніи собственно читки, такъ и въ отношеніи жеста.

Раньше, говоритъ Горацій, не примѣнялись для аккомпанимента современные сложные музыкальные инструменты, тогда въ ходу были инструменты простые съ малымъ количествомъ звуковъ, но теперь все это измѣнилось: темпъ ускорился, благодаря чему утратилась прежняя значительность исполненія, инструменты стали примѣняться съ несравненно большимъ діапазономъ, гамма звуковъ въ декламаціи, такимъ образомъ, увеличилась и жестъ ускорился, ибо онъ подчиненъ темпу всего организма [261]). Благодаря всему этому, наша театральная декламація стала настолько оживленной и темпераментной, что даже тѣ актеры, которые исполняютъ самыя положительныя роли, должны говорить съ экстазомъ. Эту эволюцію въ декламаціи и музыкѣ замѣтилъ еще Цицеронъ, называя нововведеніе чуждымъ иноземнымъ вліяніемъ; по его выраженію, при немъ комедіи Плавта и Невія играли въ одинъ тонъ, безъ повышеній и пониженій, безъ удареній, словомъ такъ, какъ въ жизни говорила Лелія [262]).

Говоря о сценической декламаціи античнаго театра, нельзя не коснуться слѣдующихъ деталей инсценировки, сильно отражавшихся на искусствѣ рѣчи, а именно: на употребленіи масокъ и раздѣленіи функцій чтенія и жеста между двумя разными актерами. Задача того и другого была въ усиленіи сценическаго звука въ виду огромныхъ размѣровъ театра. Обратимся сначала къ раздѣленію функціи актера на двѣ: чтеніе и игру. По свидѣтельству Тита

Ливія, такое раздѣленіе было впервые примѣнено римскимъ поэтомъ Ливіемъ Андроникомъ; въ его время сами поэты играли въ своихъ произведеніяхъ. Выступая въ одной изъ своихъ піесъ Ливій Андроникъ принужденъ былъ столько разъ биссировать, что подъ конецъ охрипъ; тогда онъ нашелъ человѣка, который читалъ за него стихи, между тѣмъ какъ онъ самъ дѣлалъ только жесты; вслѣдствіе этого, замѣчаетъ Титъ Ливій, его игра стала гораздо ярче, такъ какъ всѣ свои силы онъ смогъ направить на одну только пластику. И вотъ, съ тѣхъ поръ вошло въ обычай дѣлить игру между двумя актерами; одинъ читалъ,—другой дѣлалъ жесты; не примѣнялось это только въ діалогахъ. За то въ кантикахъ, которыя отвѣчаютъ нашему монологу, пріемъ этотъ примѣнялся въ особенности, такъ какъ обыкновенно это были наиболѣе темпераментныя мѣста піесы, а для нихъ и было цѣлесообразнымъ сосредоточивать силы актера только на одной рѣчи.

Подтвержденіе свидѣтельству Тита Ливія встрѣчается и у другихъ писателей. Такъ, Валерій Максимъ, писатель времени Тиберія [263]), передаетъ его почти слово въ слово. Лукіанъ въ своемъ сочиненіи о танцахъ говоритъ [264]), что раньше одно и то же лицо говорило и дѣлало жесты; но такъ какъ жестикуляція нарушала свободу дыханія и такимъ образомъ вредила исполненію, то затѣмъ игру разбили на двѣ функціи; Авлугелій, современникъ Лукіана, пишетъ, что раньше актеры декламировали и дѣлали жесты, а теперь декламируютъ неподвижно [265]). Наконецъ и Исидоръ Сервилій говоритъ [266]), что поэты, а также комическіе и трагическіе актеры помѣщались въ опредѣленномъ мѣстѣ театра и въ то время, какъ они декламировали, другіе актеры дѣлали жесты. Кромѣ того сохранилось одно латинское четырехстишіе, въ которомъ также говорится объ актерѣ, дѣлавшемъ жесты соотвѣтственно съ другимъ актеромъ, который декламировалъ.

Jngressus senam populum saltator adorat.
Solerti spondens prodere verba manu:
Nam cum grata chorus diffudit cantica dulcis
Quae resonat cantor motibus ipse probat.

Несоотвѣтствіе этого сценическаго пріема съ современными условіями сцены сглаживается при разсмотрѣніи условій античнаго театра. Дѣйствительно. Во первыхъ, античная сцена, расположенная подъ открытымъ небомъ и не имѣвшая сосредоточеннаго и усиленнаго освѣщенія, значительно скрывала многія детали въ исполненіи; во вторыхъ, античные актеры обыкновенно играли въ маскахъ, благодаря чему движеніе рта было и вовсе незамѣтно;

въ третьихъ, наконецъ, резонаторы масокъ настолько видоизмѣняли голосъ актера, что замѣна одного другимъ, особенно если принять во вниманіе, что могли подбираться голоса, похожіе другъ на друга, могла и вовсе не чувствоваться.

Но какимъ же образомъ согласовывались исполненія обоихъ актеровъ? У классиковъ есть много доказательствъ тому, что оба актера дѣйствовали всегда вполнѣ гармонично, но самый способъ остается почти невыясненнымъ, и только по свидѣтельству Квинтиліана удается слегка уяснить себѣ его. Оказывается, что съ цѣлью соразмѣрить движенія и подчинить актера, дѣлавшаго жесты, актеру декламировавшему, было правило, по которому на каждыя три слова долженъ былъ приходиться одинъ жестъ. Правило это носило чисто внѣшній, механическій и противоестественный характеръ и встрѣчало себѣ сильнаго противника въ лицѣ Квинтиліана [267]). Онъ же сообщаетъ и нѣкоторыя другія детали.

Длительность даннаго размѣра касалась только чтеца, говорившаго соотвѣтственно выбиваемому удару такта; что же касается движеній тѣла, то они были подчинены ритму. Актеръ, дѣлавшій жесты, долженъ былъ каденсировать вмѣстѣ съ окончаніемъ каждаго размѣра. Въ то же время разрѣшалось пропускать нѣкоторую часть такта, дѣлая такимъ образомъ паузу, что, съ другой стороны, не разрѣшалось чтецу. Такъ образовались паузы въ четыре единицы времени и въ пять. Затѣмъ, разрѣшалось также и замедлять тактъ.

Перейдемъ теперь къ примѣненію масокъ.

Въ Греціи примѣненіе маски ввелъ Эсхилъ. Въ Римѣ, по свидѣтельству Діомеда [268]), актеръ Росцій Галлъ,— когда жилъ, однако, этотъ послѣдній—неизвѣстно; Росцій Галлъ былъ косой и, чтобы скрыть недостатокъ глазъ, прибѣгнулъ къ употребленію маски. Въ античномъ театрѣ этотъ пріемъ былъ общепринятъ и каждый родъ драматической поэзіи требовалъ особыхъ масокъ. Лукіанъ, напримѣръ, говоритъ [269]), что трагическіе актеры ходятъ на котурнахъ и надѣваютъ на лицо маски съ огромнымъ отверстіемъ для рта, откуда выходятъ очень сильные звуки; въ комедіи же актеры обуты и одѣты обыкновенно, не кричатъ такъ громко, но ихъ маски еще смѣшнѣе первыхъ. По Квинтиліану [270]), масокъ былъ у актеровъ цѣлый ассортиментъ и они пользовались ими, смотря по надобности.

Само собой, примѣненіе масокъ было допустимо только при извѣстномъ взглядѣ на дѣйствующее на сценѣ лицо. По мнѣнію грековъ и римлянъ, опредѣленному характеру отвѣчало свое опредѣленное, такъ сказать, мимическое выраженіе. Каждое амплуа и каждый аффектъ даннаго амплуа имѣли у нихъ всегда свою строго

ограниченную характеристику, что и позволяло обобщать ихъ разъ навсегда сдѣланной маской. По той или иной маскѣ публика знала, какой человѣкъ, съ какими намѣреніями и съ какимъ настроеніемъ выходилъ на сцену.

Но помимо этого, маски, во первыхъ, были очень удобны для того, чтобы скрыть возрастъ актера, если онъ не подходилъ къ выводимому на сцену, и позволяли мужчинамъ играть женскія роли. Во-вторыхъ, маска увеличивала размѣръ головы, что вполнѣ отвѣчало увеличенію роста, происходившему отъ употребленія котурнъ и толщинокъ. Въ третьихъ, маска вообще замѣняла современный намъ гримъ, хотя и скрывала отъ зрителя мимику лица; однако, публика теряла отъ этого очень мало, такъ какъ при огромныхъ размѣрахъ античнаго театра и разсѣянномъ освѣщеніи мимика и безъ того была мало доступна. Въ то же время огромные размѣры античнаго театра требовали отъ актера того, чтобы онъ былъ хорошо слышенъ, а первое назначеніе маски и заключалось въ усиленіи звука.

Маска—persona—какъ сами римляне истолковывали—обозначала „средство для усиленія звука"—„personare", французское—resonner, русское—резонировать [271]). Толкованіе такое было впервые дано Кайемъ Бассомъ и цитировано Авлугелліемъ; къ нему присоединяется и свидѣтельство Боеція; по его словамъ, „полость маски увеличивала силу голоса". И дѣйствительно, отверстіе для рта было настолько велико, что казалось зіяющей пастью и, по словамъ античныхъ писателей, наводило страхъ на дѣтей. [272]) Резонируя въ маскѣ смѣхъ, напримѣръ, усиливался настолько, что становился чрезвычайно непріятнымъ для слуха [273]). Резонаторъ маски, по Плинію [274]), выкладывался пластинками изъ особаго камня, называвшагося кальхофоносъ, по звуку напоминавшаго металлъ; сами же маски дѣлались изъ дерева. Другой античный писатель [275]) разъясняетъ, почему кальхофоносъ былъ предпочтительнѣе металла: этотъ послѣдній, увеличивая звукъ, лишалъ его членораздѣльности, тогда какъ первый, увеличивая звукъ, не сливалъ его съ ему смежными.

Кромѣ маски, служившей резонаторомъ, классическій театръ зналъ еще и спеціальные резонаторы [276]), устанавливавшіеся въ самомъ зданіи театра [277]).

Перейдемъ теперь къ искусству жеста. Какъ декламація античнаго театра въ современномъ намъ понятіи сливается съ пѣніемъ, такъ искусство жеста сливается съ танцами.

Музыка гипокритическая или искусство пластики вообще носило по гречески названіе ὄρχεσις и по латыни saltatio. Происхо-

жденіе слова saltatio Варонъ [278]) выводитъ отъ имени одного жителя Аркадіи, по имени Salius, который научилъ римлянъ искусству пластики; въ виду этого saltatio и не обозначаетъ исключительно искусства пляски—saltus, но заключаетъ въ себѣ всю совокупность искусства пластики. То же смѣшеніе терминологіи, которое наблюдается въ отношеніи къ слову canere, cantus, наблюдается и въ отношеніи къ saltare, saltatio. Послѣдній терминъ употребляется также и для обозначенія понятія „играть“ и „декламировать“. Такъ, описывая одно представленіе Апулей [279]) говоритъ: „saltare solis oculis“. Светоній о Калигулѣ пишетъ, что онъ „desaltato cantico abiit“, а между тѣмъ кантикомъ называлась монологическая часть драматическаго представленія. У Овидія встрѣчается выраженіе „saltare carmina“, Валерій Патеркулъ говоритъ, что Планкъ, „genibus innixus saltasset“, однако, стоя на колѣняхъ, какой бы то ни было танецъ танцовать немыслимо. Подобныхъ примѣровъ очень много.

Знакомство съ античнымъ танцемъ позволяетъ еще установить, что онъ не имѣлъ ничего общаго съ современнымъ намъ хореографическимъ искусствомъ и состоялъ преимущественно изъ мимо-пластики. Искусство жеста въ тѣсномъ смыслѣ, по словамъ Квинтиліана [280]), называлось Chironomia—дословный переводъ „законъ рукъ“, т. е. законъ движенія руками,—и представляло собою одну изъ областей искусства пластики — saltatio. Вся же область собственно сценическаго жеста подраздѣлялась на три рода [281]): эмелій, кордаксъ и сицинисъ; первый употреблялся въ трагедіи, второй въ комедіи и третій, наконецъ, въ сатирическихъ представленіяхъ; съ появленіемъ пантомимы возникъ еще четвертый родъ: италійскій. Искусство мимики, давшее впослѣдствіи особые мимическія и пантомимическія представленія, образовывалось постепенно и первоначально носило названіе „нѣмой музыки“—musica muta [282]). Въ этихъ представленіяхъ актеры при помощи жестовъ и всевозможныхъ тѣлодвиженій изъясняли то, что до того времени говорилось. Такимъ образомъ, они послужили къ развитію такъ называемаго описательнаго, изобразительнаго жеста, который былъ еще въ свое время осужденъ Квинтиліаномъ и который въ новѣйшіе вѣка послужилъ основаніемъ нашему балету.

Такъ какъ исторія не сохранила ни одного античнаго сочиненія по теоріи сценическаго искусства и такъ какъ ораторы занимались исключительно хирономіей, до насъ не дошло никакихъ свѣдѣній о классическомъ сценическомъ жестѣ. Поэтому, говоря о жестѣ античнаго театра, приходится разумѣть античный жестъ вообще, то есть жестъ, употреблявшійся ораторами при произне-

сеніи рѣчей, и пластику, передаваемую намъ античной живописью и скульптурой, т. е. то, что использовалъ цѣликомъ школьный театръ. Что же касается жеста ораторовъ, то онъ относился къ жесту сценическому такъ же, какъ и декламація. „Non Comoedum in pronuntiatione, non saltatorem in gestu facio“ [283]) и „neque enim gestum Oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hoc exercitatione“ [284]), говоритъ Квинтиліанъ. Итакъ, жестъ ораторовъ былъ мягче и скромнѣе сценическаго жеста комедіи, трагедіи и танцевъ, а тѣмъ болѣе шаржированнаго жеста и грубыхъ тѣлодвиженій мимовъ.

Чтобы покончить съ античнымъ сценическимъ искусствомъ остается сказать, что занятія имъ въ античномъ мірѣ были поставлены очень широко и, по словамъ Цицерона, трагики, прежде чѣмъ выступать на сценѣ, цѣлыми годами учились ему. Упражненія въ декламаціи велись, напримѣръ, сидя, чтобы пріучить учениковъ къ болѣе труднымъ условіямъ чтенія, послѣ чего декламація стоя имъ должна была казаться болѣе легкой. Неронъ съ этой цѣлью предлагалъ упражняться, установивъ на груди тяжелый предметъ [285]). По утрамъ, еще лежа въ кровати, актеры читали вокализы и начинали говорить не прежде, чѣмъ окончатъ свои упражненія; такіе же вокализы они продѣлывали послѣ исполненія роли. Цѣлая серія смазывающихъ и смягчающихъ горло средствъ примѣнялась ораторами [286]); голосъ, хорошо поставленный, назывался πλάσμα — пласма [287]). Аристотель говоритъ: „кто пьетъ послѣ ѣды, у того портится голосъ“, поэтому актеры должны съ утра оставаться трезвыми и заниматься упражненіями; актеры должны были соблюдать діету и воздержанность въ любви; учитель, занимавшійся обработкой голоса, назывался „фонаскосъ“.

Когда, со временемъ, вошли въ моду пантомимическія представленія, по словамъ Сенеки [288]), стало очень много желающихъ подвизаться въ нихъ и много обучавшихъ тому — „harum artium multi discipuli multique doctores“.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО COMEDIA DELL'ARTE.

Французскій ложноклассическій театръ широко использовалъ наслѣдіе античнаго сценическаго искусства, сплетя его съ національнымъ европейскимъ.

Однако, и въ европейскомъ сценическомъ искусствѣ XVII столѣтія слѣдуетъ различать нѣсколько разновидностей и направленій. И собственно французскій театръ соприкасался, съ одной стороны, съ театромъ англійскихъ и нѣмецкихъ комедіантовъ, съ другой,

съ испанскимъ театромъ, и съ третьей, наконецъ, съ итальянскимъ; очевидно, и сценическое ихъ искусство не могло на него не влiять. Познакомившись выше съ искусствомъ англiйскихъ и нѣмецкихъ комедiантовъ, остается познакомиться съ искусствомъ испанскихъ и итальянскихъ актеровъ.

Общую характеристику исполненiя испанцами своихъ пiесъ въ эпоху золотого вѣка даетъ Дама Гинаръ [289]). „Одинъ изъ самыхъ тонкихъ вопросовъ относительно постановки пiесъ и сценическаго искусства въ Испанiи, какого рода была читка актеровъ? Была ли это декламацiя или простая разговорная рѣчь? Въ этой области приходится ограничиться только предположенiями. Актеръ Rojas, къ своемъ сочиненiи Viage entretenido, говоритъ намъ, что актеры декламировали даже въ частномъ разговорѣ. Авторъ Gil Blas говоритъ то же самое. Это значитъ, что они декламировали также и на сценѣ. Въ самомъ дѣлѣ, при чтенiи комедiй Лопе де Вега и особенно Кольдерона, полныхъ музыкальныхъ строфъ и тирадъ, трудно допустить, чтобы актеры могли держаться разговорной рѣчи.

Въ то же время Сервантесъ, изображая на сценѣ въ одной изъ своихъ комедiй директора труппы и актера, желающаго поступить къ нему на службу, говоритъ, что положительными качествами актера считаются слѣдующiя: „онъ долженъ обладать хорошей памятью, имѣть прiятную внѣшность, если хочетъ играть любовниковъ и т. д., и, наконецъ, онъ не долженъ декламировать (no ha de recitar con tono)". Но, повидимому, было бы ошибочно видѣть въ этомъ что-либо иное, кромѣ выраженiя личнаго вкуса Сервантеса. Находя испанскую комедiю слишкомъ экзальтированной, слишкомъ мало реальной и совѣтуя поэтамъ предпочитать описанiе событiй изъ обыденной жизни, Сервантесъ долженъ былъ совѣтовать и актерамъ предпочитать читку болѣе простую, болѣе подходящую къ разговорной рѣчи, и если его убѣжденiя въ отношенiи драматургiи не подѣйствовали на поэтовъ его отечества, то, вѣроятно, и его совѣты относительно игры были не менѣе напрасны".

Хотя по своему характеру французы лишь немного уступаютъ испанцамъ въ отношенiи общей имъ склонности къ аффектацiи, однако, непосредственнаго соприкосновенiя съ испанскими актерами французскiй театръ имѣлъ сравнительно мало, хотя и нѣсколько больше, чѣмъ съ нѣмецкими: испанскiе актеры играли въ Парижѣ съ 1660 до 1674 года, но по свидѣтельству современника, мало нравились публикѣ, которая не понимала ихъ языка, не восхищалась ихъ сарабандой и, принужденные играть при пустомъ залѣ, они вскорѣ покинули Францiю [290]). Поэтому напыщенный тонъ

французской декламаціи не былъ обязанъ своимъ происхожденіемъ вліянію испанскаго театра и былъ ея національной чертой.

Иныя отношенія были между французскимъ театромъ и пріѣзжими итальянскими труппами. Послѣднія впервые появились въ Парижѣ въ царствованіе Генриха III, т. е. въ концѣ XVI вѣка. Репертуаръ ихъ состоялъ цѣликомъ изъ комедій, гдѣ продѣлки Арлекина смѣнялись музыкой и танцами, а подчасъ злободневной сатирой; южный темпераментъ и неизсякаемый потокъ остроумія быстро расположили въ свою пользу французовъ и создали цѣлую эпоху театра во Франціи. Мало того, французская комедія съ того времени стала развиваться подъ ихъ вліяніемъ. Къ концу XVII вѣка, однако, итальянская комедія уже начала падать, такъ какъ, съ одной стороны, былъ недостатокъ въ талантливыхъ исполнителяхъ, а импровизація комедіи dell'arte требовала подбора исключительно талантливыхъ актеровъ, а, съ другой, французскій языкъ все болѣе и болѣе вплеталсявъ итальянскій театръ; отсутствіе истиннаго комизма стало замѣняться грубымъ шаржемъ, буффонадой и скабрезными выходками [291]). Судить о сценическомъ искусствѣ италіанской комедіи dell'arte очень трудно, тѣмъ болѣе что текстъ піесъ импровизировался, но, вообще говоря, италіанскій комедіантъ соединялъ въ себѣ всѣ тѣ способности и все то умѣніе, которое нужно было для веселаго подвижного характера комедіи: онъ долженъ былъ обладать большой ловкостью, веселостью, находчивостью и изобрѣтательностью, а въ то же время и большой непосредственностью исполненія. Паденіе комедіи dell'arte повлекло за собою возвращеніе къ записанному тексту піесы и заставило стремиться, наряду съ комедіей, къ трагедіи, а также къ созданію руководства къ сценической игрѣ. И дѣйствительно, въ 1728 году въ Лондонѣ вышло въ свѣтъ сочиненіе одного изъ Парижскихъ итальянскихъ актеровъ Луиджи Риккобони — Lougi Riccoboni — „Dell'arte rappresentativa capitoli sei". Съ итальянской любовью къ многоглаголанію авторъ въ стихотворной формѣ излагаетъ здѣсь основные принципы сценической игры, имѣя въ виду, однако, исполнителей не только комедіи, но и трагедіи. Предисловіе къ этому сочиненію является своего рода переходомъ отъ сознанія паденія итальянскаго театра къ потребности собрать и установить правила и принципы сценическаго искусства. „До сихъ поръ еще, говоритъ авторъ, актеры не имѣютъ никакихъ правилъ при обученіи своему искусству. Долгое изгнаніе трагедіи съ нашей сцены, забвеніе или плохое исполненіе актерами хорошей комедіи въ стихахъ или въ прозѣ въ теченіе XVI вѣка, поставили преподавателей сценическаго искусства въ такое положеніе, при которомъ, какъ

мнѣ кажется, они сами стали, особенно въ настоящее время, нуждаться въ обученіи. Комедія наша, играемая all'improviso, уже давно потеряла не мало той прелести, которой славилась, по отзывамъ нашихъ отцовъ".

Причина этому, однако, „не въ искусствѣ, а въ исполнителяхъ. Послѣ XVI вѣка начали мало-по-малу исчезать тѣ хорошіе актеры которые, обладая знаніемъ или благоразуміемъ, одухотворяли тѣ сюжеты, на которые мы смотримъ въ настоящее время, какъ на бездушные трупы".

„Неопытность исполнителей, нанесшая вредъ итальянскому театру, повредила не только актерамъ, на которыхъ единственно и долженъ былъ бы пасть стыдъ и порицаніе; она явилась отравой, развратившей также и зрителей". „Видя театръ, доведенный до такого положенія, я всегда думалъ, что хорошая школа „сценическаго искусства" принесла бы большую пользу актерамъ для пониманія того, что нужно для доставленія наслажденія истиннымъ искусствомъ, и въ то же время, быть можетъ, была бы полезна и самимъ зрителямъ, чтобы научить ихъ отличать чистое золото натуральнаго исполненія отъ фальшивой алхиміи плохо понятаго искусства. Поэтому я и рѣшилъ самъ написать кое-что по этому поводу" [292]). Сравнивая сценическое искусство съ поэтическимъ, которому издавна были даны правила, Риккобони дѣлаетъ выводъ, что только у однихъ актеровъ никогда не было руководящихъ правилъ. Но „можетъ быть намъ и не дано никакого искусства сценической игры", спрашиваетъ себя авторъ?

„Вѣдь совершенно лишнее учить людей по извѣстной методѣ и правиламъ, какъ надо стоять, повертываться, ходить: всякое животное съ того момента какъ оно просыпается утромъ, и до того, какъ ложится спать, двигается, стоитъ и ходитъ. Человѣкъ учится на себѣ подобномъ изображать страсти въ тѣхъ различныхъ видахъ, которые создала природа: онъ видитъ, какъ въ однихъ проявляется страхъ, надежда, радость, а въ другихъ—удовлетвореніе и гнѣвъ; вотъ школа и великолѣпный примѣръ, какъ надо изучать и воплощать искусство на живыхъ, естественныхъ, натуральныхъ образахъ" [293]). И вслѣдъ за этимъ Риккобони обрушивается на возможность подобнаго возраженія. Итакъ, сценическое искусство существуетъ и существуютъ опредѣленныя правила сценическаго искусства. Въ другомъ своемъ сочиненіи по декламаціи [294]) Риккобони говоритъ даже, что „знаніе искусства теоретическое и практическое есть обязательство передъ государствомъ для занимающихся этимъ искусствомъ".

Такое отношеніе автора къ данному вопросу позволяетъ ожи-

дать отъ него цѣлой стройной системы самыхъ разнообразныхъ и детальныхъ сценическихъ правилъ. Однако, ни въ одномъ изъ своихъ сочиненій онъ этого не даетъ. Причина тому—его основной взглядъ на сценическое искусство. Такъ, разсуждая о декламаціи [295]) онъ говоритъ: „безполезно давать правила, такъ какъ, вообще говоря, изгибы голоса безграничны и отнюдь не имѣютъ точныхъ правилъ". „Какъ можно вообразить себѣ возможность предписывать тонику опредѣленную и одинаково подходящую для милліона людей, когда каждый изъ нихъ имѣетъ свой особый голосъ и пользуется имъ сообразно съ тѣмъ, что естественно именно для него". Такимъ образомъ, творчество актера индивидуально. Вся совокупность оттѣнковъ голоса и звуковъ, т. е. вся тоника, заключена въ глубинѣ человѣческой души. „И если бы мы могли проникнуть въ глубину нашей души и, развернувъ ее, изучить, намъ бы не приходилось искать эти тона, ибо всѣ они заключены въ ней" [296]). Декламація мыслима только изъ глубины души, а внѣ этого декламировать нельзя" [297]). Точно такъ же „если человѣкъ не одаренъ отъ природы красивымъ жестомъ, то какъ бы онъ ни трудился съ зеркаломъ въ рукахъ, весь его трудъ даетъ ему только аффектированныя, но отнюдь не естественныя движенія рукъ" [298]). Другое дѣло, „если онъ достигнетъ того, чтобы декламировать изъ глубины души,—тогда онъ будетъ двигать руками не думая о томъ, такъ какъ ими будетъ управлять душа, и жесты его никогда не будутъ неестественны" [299]). Но какъ нужно понимать эти „тона изъ глубины души"?—Sentir ce que l'on dit —voila les tons de l'ame; говорить изъ глубины души—значитъ говорить съ чувствомъ [300]). Итакъ, основаніе искусства по Риккобони — субъективное переживаніе актеромъ текста автора. Эту мысль онъ подробнѣе развиваетъ въ своемъ сочиненіи „Dell'arte rappresentativa". „Чтобы тебѣ ни приходилось изображать на сценѣ, говоритъ онъ, не слушайся ни чьихъ совѣтовъ": спрашивай только самого себя, слѣдуй только указаніямъ собственнаго инстинкта. Нужно, чтобы актеръ „убѣдилъ себя, что онъ совершенно лишенъ рукъ и ногъ и слава о нихъ пройдетъ съ востока на западъ". Надо позабыть о существованіи рукъ и ногъ, а можетъ быть и головы, но стремиться прочувствовать изображаемое положеніе такъ, чтобы оно казалось твоимъ собственнымъ, а не чужимъ. Изображай любовь, гнѣвъ, ревность такъ, какъ если бы ты переживалъ ихъ собственнымъ сердцемъ, даже если бы тебѣ пришлось изображать Ореста, охваченнаго злыми духами. И ты почувствуешь любовь и гнѣвъ, ревность и Вельзевула—родныхъ братьевъ—и будешь воспроизводить ихъ, не заботясь о пластическихъ движеніяхъ рукъ и ногъ" [301]).

Исполненіе внѣ переживанія Риккобони не признаетъ, предлагая подвергнуть кастраціи актеровъ, одаренныхъ невоспріимчивыми, слабыми и вялыми чувствами. Если актеръ не способенъ переживать того, что онъ играетъ, или если изображаемое чувство выходитъ изъ ряда естественныхъ переживаній, то пусть онъ лучше искуственно напрягаетъ свое чувство и заставляетъ зрителей вѣрить этому чувству, пусть онъ вырабатываетъ въ себѣ мимику, давая хотя бы дѣланную натуральность, если онъ не можетъ дать другой [302]).

„Главная задача актера заключается въ томъ, чтобы ясно показать, что нельзя отдаляться отъ правды". Правда, правда и правда; правда—лозунгъ сценическаго искусства по Риккобони. „Натуральность, говоритъ онъ, есть тотъ яркій свѣтъ, который дается здравымъ смысломъ и необходимъ вездѣ: дома, на площади, на сценѣ, за столомъ. Ея нельзя купить и не знаю, какъ ее пріобрѣсти, а если ты ею обладаешь, то самый большой трудъ покажется тебѣ легкимъ [303]). Натуральность требуетъ большой осторожности при изображеніи сценическихъ типовъ, чтобы не впасть въ преувеличеніе или въ недорисовку. Надо держаться золотой середины. Кого бы ты ни изображалъ: принца, короля или императора, помни всегда, что ты долженъ нравиться какъ простой толпѣ, такъ и господамъ. Не изображай такого величія, которое принцъ не могъ бы счесть своимъ отраженіемъ, или предположить, по крайней мѣрѣ, что онъ можетъ быть такимъ, какимъ ты его изображаешь. Но вмѣстѣ съ тѣмъ изображай его такъ, чтобы и толпа могла его понять и чтобы не возбудилъ въ ней сомнѣнія странный, неподходящій видъ того, кого ты изображаешь. Когда тебѣ приходится произносить какія-нибудь возвышенныя изреченія, старайся выражать ихъ соотвѣтствующимъ тономъ голоса. Мнѣ все-таки не хотѣлось бы, чтобы ты, изъ желанія достичь натуральности, былъ ниже того, чѣмъ ты есть на самомъ дѣлѣ. Поэтому дѣлай этотъ опасный переходъ съ большой осторожностью".

Держись середины, а если фантазія повлечетъ тебя съ прямой дороги въ сторону, то употребляй лучше возвышенный стиль и пріемы, чѣмъ низменный. Было бы большой ошибкой съ твоей стороны изображать такое величіе, которое съ трудомъ можетъ себѣ представить умъ человѣческій; но еще большей ошибкой будетъ, если ты, въ поискахъ натуральности, опустишься до свойственной простонародью вульгарности [304]). Требованія сценической правды нужно въ тоже время согласовать съ условіями сценической перспективы; на сценѣ „нужно нѣсколько переступать природныя грани чтобы выраженія и движенія не терялись для отда-

ленныхъ зрителей; но нужно въ то же время, чтобы актеръ дѣлалъ это съ большой предосторожностью, лишь до извѣстной степени, чтобы не перестать нравиться вблизи сидящимъ, а въ особенности чтобы не слишкомъ переступать грани естественности и не нарушать правду" [305]).

Условія сценической правды требуютъ также того, чтобы игра и внѣшнія данныя актера соотвѣтствовали данному роду драматическаго произведенія и данной роли.

„Надо давать натуральность,—это правда, но натуральность прекрасную и при этомъ только условіи ее допускаетъ искусство. Все вульгарное можно предоставить улицѣ, да иногда еще домашней жизни простонародья, къ которому это подходитъ. Въ комедіи допускается все, но трагедія—важная дама, преисполненная величія. Первую нельзя трактовать такъ, какъ вторую.

Въ комедіи ты можешь изобразить мнѣ самые низкіе простонародные образы вплоть до ciabatino; но король долженъ быть облеченъ въ образъ, соотвѣтствующій его званію; если рѣчь идетъ о королѣ въ униженіи, то изобрази его прекраснымъ, но уродливымъ—никогда [306]).

Изъ чувства справедливости нельзя отрицать, что передача героическихъ дѣяній или придворныхъ козней декламаціоннымъ способомъ не нарушаетъ правды. Несомнѣнно, поэтому, что трагики принадлежатъ къ тѣмъ людямъ, которые не смѣшиваются съ толпою, отъ которой сильно отличаются. И муза требуетъ, чтобы метрическій стиль сильно отличался отъ обыкновеннаго, но въ то же время не исключалъ бы натуральности.

Въ комедіи напыщенность опускается и употребляется постоянно разговорная манера рѣчи. Не поддавайся смущенію или раскаянію; стихотворная форма не предписываетъ никакихъ сверхчеловѣческихъ правилъ и не препятствуетъ правдивости и натуральности. Не надо заботиться о размѣрѣ и о странныхъ смѣлыхъ рифмахъ; надо смотрѣть на нихъ какъ на нечестивицъ среди ихъ святыхъ сестеръ. Пусть не останавливаетъ тебя законная или не законная цезура; обращай вниманіе только на смыслъ; не ускоряй, но и не замедляй періода.

То, что я сказалъ въ пользу естественности, никогда не исказитъ стиха [307])." Такое же соотвѣтствіе, по мнѣнію Риккобони, должно быть между внѣшними данными и игрой актера, съ одной стороны, и характеромъ роли, съ другой. „Берись только за то, что тебѣ подходитъ", говоритъ онъ. Но находя актеру съ хорошими внѣшними данными обширное примѣненіе, онъ въ то же время не забываетъ и актера, лишеннаго ихъ; этому послѣднему

онъ говоритъ: „усовершенствуй то, къ чему ты созданъ природой, и ты превзойдешь самаго искуснаго актера, превращая свой недостатокъ въ чудный даръ природы“. Въ то же время Риккобони считаетъ нужнымъ актера, получившаго всѣ внѣшнiе дары природы, предостеречь отъ увлеченiя внѣшней стороной игры. „Ты думаешь, пишетъ онъ, что ты превосходишь другихъ, менѣе хорошихъ актеровъ, только благодаря тому, что природа наградила тебя такой внѣшностью! Твои розы тоже имѣютъ шипы: ты разсчитываешь каждый шагъ, каждое движенiе руки, поднимаешь ли ты ее или опускаешь, ты разсчитываешь каждый взглядъ, каждый вздохъ, каждый поворотъ головы, ты въ тактъ произносишь слова и т. д. [308]).

Играя роль юноши или старца, свирѣпаго воина или боязливаго труса [309]), грека, римлянина, француза, испанца, и т. д.— каждый разъ нужно стремиться къ тому, чтобы передать ихъ характеръ въ своемъ исполненiи [310]). Такъ, напримѣръ, играя короля, нельзя допускать на сценѣ даже допустимыхъ въ житейскомъ обиходѣ, но не согласующихся съ его достоинствомъ деталей, или же, играя Эллина надо изображать его величественнымъ и жестокимъ, римлянина—великимъ и человѣчнымъ и т. д.

Итакъ, истинное искусство, по Риккобони, вытекаетъ непосредственно изъ глубины души и основное правило сцены—правда. Это первая и самая главная черта итальянскаго сценическаго искусства. Замѣтимъ при этомъ, что натурализмъ итальянцевъ глубоко рознится отъ натурализма англiйскихъ и нѣмецкихъ комедiантовъ: у первыхъ побѣждала свойственная народу красота и изящество, у вторыхъ—страсть къ разработкѣ механическихъ деталей и грубость.

Вторая характерная черта итальянскаго сценическаго искусства—это разработка мимики. Въ виду того, что нѣкоторые персонажи итальянской комедiи всегда играли въ маскахъ, вопросъ о выразительности всей фигуры былъ очень важенъ, а къ этому присоединялись требованiя натуральности исполненiя и переживанiя роли, что въ совокупности должно было выработать въ актерахъ выразительность, какъ мимики лица, такъ и движенiя вообще.

„Если бы отъ глазъ всѣхъ зрителей можно было протянуть нить, которая шла бы къ тому пункту, на который устремляются взоры! На какую часть тѣла они устремлены, какъ ты думаешь? Только на лицо и ни на что больше“, говоритъ Риккобони [311]). Развивая далѣе вопросъ о мимикѣ лица, онъ требуетъ отъ нея большого разнообразiя. Если на сценѣ одновременно участвуетъ

много лицъ и у нихъ на глазахъ совершается нѣчто, требующее ихъ реагированія—каждый изъ актеровъ долженъ реагировать по своему, по своему воспринимая данное происшествіе; одинъ будетъ смотрѣть съ ужасомъ, другой отвернется въ сторону, третій направитъ взоръ къ небу, какъ бы взывая о милосердіи, четвертый будетъ плакать и т. д. и т. д. и при этомъ всѣ мимическія воплощенія должны быть объединены однимъ происшествіемъ и однимъ общимъ настроеніемъ. Разнообразіе въ единомъ и единство въ разнообразіи. Тоже самое относится и къ отдѣльному исполнителю: цѣлая масса самыхъ разнообразныхъ и сложныхъ ощущеній, вызванныхъ даннымъ событіемъ, должны отражаться на его лицѣ, и всѣ оттѣнки ихъ должны давать цѣлую гамму воплощеній. Но при этомъ нужно помнить, что если данная мимика безобразитъ черты лица, ее не надо доводить до крайняго предѣла, но слѣдуетъ искать иного способа выраженія требуемаго аффекта [312]).

На сценѣ, по словамъ Риккобони, слѣдуетъ подражать тѣмъ знаменитымъ ораторамъ, которые, „желая украсить свою рѣчь цвѣтами краснорѣчія, прибѣгаютъ къ этому въ началѣ, къ концу же приберегаютъ самые лучшие и сильные аргументы“. Игру надо развивать постепенно, оставляя всю силу на самый конецъ и помнить при этомъ, что „иной разъ незначительный жестъ лучше словъ“ можетъ выразить данное ощущеніе. Самое видное мѣсто въ мимикѣ слѣдуетъ отводить всегда взору.

„Безъ взгляда твоя рѣчь мертва, безъ взгляда твое молчаніе ничего не выражаетъ“. „Будешь ли ты испытывать страхъ, твой смиренный взглядъ выразитъ его; почувствуешь ли сильный гнѣвъ, въ твоемъ взорѣ должна выразиться вся его сила; стыдъ долженъ придать взору извѣстное отвращеніе, иронія—дѣланную веселость, любовь должна выражаться самымъ нѣжнымъ взоромъ, скука—печальнымъ, не переходящимъ въ горестный, безразличіе—ничего не выражающимъ взглядомъ“ [313]).

Но труднѣе всего мимика въ молчаніи; „наибольшее затрудненіе ты будешь испытывать тогда, когда тебѣ придется быть въ роли слушателя. Я вижу, какъ ты стоишь неподвижно, вращая, какъ полоумный, глазами“.

Если слушающій не показываетъ, что слова говорящаго волнуютъ или успокаиваютъ его, то ты скажешь, что онъ или глухъ, или ему нѣтъ до нихъ никакого дѣла! Поэтому ты долженъ съ величайшимъ вниманіемъ слушать того, кто обращается съ рѣчью или кто отвѣчаетъ, кто тебя спрашиваетъ или отвѣчаетъ на твой вопросъ, и смотря по тому, будетъ ли услышанное пріятно или непріятно тебѣ, лицо твое должно выражать радость или печаль“.

Однако, и здѣсь Риккобони напоминаетъ о чувствѣ мѣры: воспринимать слова говорящаго надо такъ, чтобы своей игрой не затушевывать его, не мѣшать ему, не занимать перваго плана.

Таковы основные принципы сценическаго искусства по Риккобони. Не сложный подборъ многочисленныхъ техническихъ пріемовъ считалъ нужнымъ онъ дать итальянскому актеру въ виду паденія итальянскаго театра; онъ напоминаетъ ему о переживаніи, объ игрѣ изъ глубины души, о естественности, простотѣ и чувствѣ мѣры; не смотря на то, что авторъ имѣетъ въ виду въ своемъ сочиненіи исполнителей какъ комедіи, такъ и трагедіи, которую итальянскія труппы во Франціи, обыкновенно, не играли, однако, будучи самъ актеромъ одной изъ этихъ труппъ—онъ пріѣхалъ изъ Моденны въ Парижъ въ апрѣлѣ 1716 года, былъ на роляхъ перваго любовника, сценическое имя его Леліо—онъ несомнѣнно излагалъ въ своемъ сочиненіи взгляды на сценическое искусство современныхъ ему итальянскихъ актеровъ комедіи dell'arte [314]).

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦУЗСКАГО ТЕАТРА.

Что же касается французскаго національнаго сценическаго искусства, то оно имѣло не мало чертъ, сближавшихъ его съ искусствомъ сосѣднихъ народовъ. У французскихъ, какъ и у англійскихъ актеровъ на протяженіи всего XVII столѣтія не было, понятно, никакой теоретизаціи сценическаго искусства. Однако, французская исторія сохранила для насъ не только имена большинства своихъ актеровъ за это время, но также и отзывы объ ихъ игрѣ, а сопоставляя эти отзывы, можно себѣ составить болѣе или менѣе яркое представленіе объ ихъ сценическомъ искусствѣ въ цѣломъ.

Къ старѣйшимъ осѣдлымъ труппамъ Парижа относятся: труппа Отеля Бургонь и труппа Марэ. Наиболѣе же извѣстными были слѣдующіе актеры: во-первыхъ, три прекраснѣйшихъ комика-буфъ: Гро-Гильомъ, Гольтье Гаргиль и Тюрлюпенъ (1600—1637); затѣмъ изъ трагиковъ: Валлеранъ и Вотрай (1599—1628). „Мнѣ помнится, пишетъ ихъ современникъ Тристанъ, что эти актеры необыкновенно хорошо изображали горе и гнѣвъ. Вотрай былъ Росціемъ своего времени, и всѣ находили, что въ его исполненіи была необычайная прелесть". О Валлеранѣ онъ говоритъ, что у него была „прекрасная фигура, хорошая внѣшность, сильный голосъ, но что онъ нѣсколько уступалъ первому въ величіи выраженія лица и умственной культурѣ" [315]). Съ неменьшей похвалой отзывается о нихъ аббатъ Обиньякъ [316]). „Какъ читали они стихи? Можно легко

догадаться, если выраженія, которыя мы находимъ у Тристана, и не говорятъ этого вполнѣ явственно.—Они пользовались той напыщенной и поющей декламаціей, которая долгое время считалась единственно подходящей для трагедіи, тѣмъ крикомъ и тѣми неистовыми жестами, которые были причиной смерти нѣкоторыхъ изъ артистовъ". Здѣсь Обиньякъ разумѣлъ ихъ воспріемниковъ, какъ, напримѣръ, Мондори, Монфлери и Брекура, съ которыми, отъ стараній быть натуралистичными въ изображеніи гнѣва, дѣлались на сценѣ удары [317]). „Это былъ, продолжаетъ Обиньякъ, современный общепринятый способъ игры въ Европѣ; Шекспиръ, устами Гамлета, тщетно критиковалъ его у англійскихъ комедіантовъ, Сервантесъ—у испанскихъ; Валлеранъ и Вотрай инымъ способомъ игры пользоваться и не могли. Но если бы нужно было опредѣлить, въ какомъ отношеніи ихъ игра отличалась отъ игры Мондори, то слѣдовало бы сказать, что въ томъ же отношеніи, въ какомъ стихи Гарди отлачались отъ стиховъ Тристана; ихъ декламація была, очевидно, не такъ безконечно напыщена, но зато и не такъ благородна; ихъ игра была менѣе тонкой, менѣе талантливой и болѣе грубой".

Въ 1615 году актеръ Брюскамбиль, стараясь расположить публику въ пользу своихъ товарищей, говорилъ, противопоставляя ихъ другимъ современнымъ ему французскимъ актерамъ, слѣдующее: „Смѣю обѣщать, что вы вовсе не увидите, чтобы наша труппа была осквернена участіемъ тѣхъ комедіантовъ, которые могли бы оскорбить зрѣніе и слухъ присутствующихъ громкимъ голосомъ и смѣшной и ложной игрой. Наша сцена не будетъ осквернена свинцовымъ кинжаломъ въ серебряныхъ ножнахъ; ибо, если актеры понравятся вамъ свойственной имъ пристойностью и прекраснымъ внѣшнимъ видомъ, то ихъ чисто французскія, вполнѣ отвѣчающія игрѣ слова болѣе чѣмъ удовлетворятъ вашъ умъ и усладятъ слухъ. Наивность, основанная на естественности, будетъ строго соблюдаться въ нашихъ представленіяхъ; тяжелые огромные шаги по испанскому образцу въ ней не найдутъ себѣ мѣста; педантичное протяжное чтеніе, которое большинство этихъ карикатуръ на Росція навязали своему языку, будетъ удалено и приведено къ легкой игрѣ и связному произнесенію словъ, которое придаетъ волшебную красоту стихамъ.... Что же касается читки стиховъ, то у насъ будетъ pour critiques censeurs un tas de poëtastres, plus propres à reprendre qu'à bien faire" [318]).

Отзывъ Брюскамбиля о современныхъ ему артистахъ вполнѣ согласуется съ той картиной, которую рисовалъ черезъ полвѣка послѣ того Мольеръ въ Impromptu de Versailles: современные ему

актеры театра Отель Бургонь говорили вычурно и напыщенно; изображая короля, напримѣръ, они давали одинаково демоническій и звѣрскій видъ, независимо отъ того, съ кѣмъ онъ говорилъ; вспомнимъ соотвѣтствующую черту у англійскихъ комедіантовъ. Если къ этому присоединить отзывы объ игрѣ этихъ актеровъ, собранные во многихъ трудахъ по исторіи французскаго театра, то окажется, что ихъ игра представляла собою то же грубое и манерное подчеркиваніе какъ комическихъ буффонадныхъ мѣстъ комедіи, такъ и звѣрскихъ демоническихъ мѣстъ трагедіи. Въ отношеніи декораціи французскій театръ доложно-классическаго періода былъ также наивенъ и хаотиченъ, какъ англійскій и нѣмецкій.

Насколько они не стѣснялись вопросами пространства, можно судить по цѣлому ряду указаній къ постановкѣ. Напримѣръ: „посреди сцены долженъ былъ стоять прекрасный дворецъ, по одну сторону море, на которомъ показывается корабль съ мачтами, и гдѣ появляется женщина, бросающаяся въ море, а по другую— прекрасная комната, отворяющаяся и запирающаяся, гдѣ должна находиться постеленная кровать“ [319]). Въ то же время актеръ, покинувъ сцену въ одномъ мѣстѣ, часто въ томъ же актѣ черезъ одно—два явленія появлялся въ другомъ мѣстѣ, состарившись на добрый десятокъ лѣтъ. Французская комедія въ этомъ отношеніи не считалась съ условіями сцены, какъ и англійская, представляя собою, въ сущности, лишь эпическій разсказъ въ діалогической формѣ.

Таково было искусство актера во Франціи въ тотъ моментъ, когда принципы ложно-классицизма стали проникать въ литературу и на сцену. Исторія эволюціи всѣхъ странъ показываетъ, что эволюція литературы всегда идетъ впереди эволюціи театра, актера и сцены; точно также и ложно-классическое сценическое искусство создалось много позже того, чѣмъ ложно-классическое поэтическое искусство. Какъ въ этомъ послѣднемъ, такъ и въ искусствѣ актера новые принципы усваивались постепенно, и точно опредѣлить моментъ полновластнаго водворенія новаго теченія игры невозможно. За начало же ложноклассическаго сценическаго искусства въ грубыхъ чертахъ слѣдуетъ разумѣть тотъ моментъ, когда къ принципамъ сценическаго искусства стараго французскаго театра стали присоединять принципы античнаго сценическаго искусства, что случилось, во всякомъ случаѣ, не ранѣе Корнеля, вѣрнѣе, при Расинѣ и даже подъ его руководствомъ. Первыя же попытки теоретизовать сценическое искусство относится лишь къ серединѣ XVIII столѣтія.

Такъ, первое сочиненіе по эстетикѣ новаго направленія въ искусствѣ принадлежитъ одному изъ сорока безсмертныхъ, постоянному секретарю французской Академіи, аббату Дюбо—„Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, par l'abbé Du Bos P. 1719 — sixième édition P. 1755",—обширный трактатъ на тему объ основныхъ положеніяхъ изящныхъ искусствъ вообще и сценическаго въ частности; за нимъ хронологически слѣдуетъ также пространный трактатъ „Les beaux arts reduits à un même principe, par Batteux. P. 1746". Что же касается сочиненій по философіи и техникѣ сценическаго искусства въ тѣсномъ смыслѣ, то если не считать реторическихъ сочиненій по декламаціи, сочиненій, имѣющихъ въ виду, главнымъ образомъ, духовныхъ проповѣдниковъ, первый трудъ по декламаціи, какъ сценическому искусству, былъ написанъ на французскомъ языкѣ въ 1707 году: Grimarest, Traité du récitatif—къ сожалѣнію, использовать настоящій трудъ мы не имѣли возможности; затѣмъ, въ 1728 году вышелъ въ свѣтъ небольшой трактатъ: Essay de comparaison entre le déclamation et la poésie dramatique, par M. L. (Levesque); Paris. 1729"; за нимъ слѣдуетъ: „Seconde lettre du souffleur de la comedie de Rouen au garçon de caffé, ou entretien sur les defauts de la Déclamation. P. 1730". Къ такимъ же небольшимъ монографіямъ относится и слѣдующее сочиненіе: „Pensées sur la declamation par L. Riccoboni. P. 1738"—того самаго Риккобони, перу котораго принадлежитъ единственное сочиненіе по сценическому искусству итальянскихъ актеровъ—Dell'arte rappresentativa capitoli sei autore Louigi Riccoboni, Londra. 1728"—первымъ болѣе крупнымъ и всеобъемлющимъ сочиненіемъ по сценическому искусству является: „Le comédien, par Remond de Sainte Albine. P. 1747". Далѣе идутъ: „L'art du théatre par Fr. Riccoboni. P. 1750"; этотъ Риккобони былъ сыномъ Риккобони, помянутаго выше; сопоставляя ихъ сочиненія, можно очень ясно прослѣдить степень воздѣйствія французскаго искусства на новое поколѣніе: сынъ во многомъ расходился съ отцомъ, хотя постоянно и ссылался на его авторитетъ.

Очень интересны и значительны статьи Мармонтеля, помѣщенныя въ Энциклопедіи 1754 года подъ заглавіемъ „Déclamation" и „Geste". „Lettre de M-me Riccoboni à M-sieur Diderot. 1758" и „Réponse à la lettre de M-me Riccoboni par Diderot". „La declamation théâtrale, poéme didactique en quarte chants, précédé et suivi de quelques morceaux de prose par Dorat. P. 1767". Затѣмъ, въ 1768 г. появилось въ Англіи сочиненіе, переведенное актеромъ А. Стикоти на французскій языкъ: „Garrick ou les acteurs anglais; ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la représsan-

tation, et le jeu des acteurs avec des notes historiques et critiques, et des anecdotes sur les différens Théâtres de Londres et de Paris: traduit de l'Anglois. P. 1770". Это сочиненіе представляетъ собою почти дословное повтореніе сочиненія „Le comédien" Ремонъ де Сентъ Альбина и безусловно изъ него заимствовано; оно вызывало противъ себя знаменитое возраженіе Дидро „Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais etc." и „Paradoxe sur le comédien par Diderot. P. 1773". Первый своего рода учебникъ по сценическому искусству появился въ 1775 (?) году: „Observations sur l'art du comédien, et sur d'autres objets concernant cette profession en général; avec quelques extraits de différens auteurs et des remarques analogues au même sujet; ouvrage destiné à de jeunes acteurs et actrices; par M. Dhannetaire, ancien directeur des spectacles de la Cour de Bruxelles, nouv. éd. P. 1775". Далѣе идутъ: „Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique par Mercier. Amsterdam 1773", гдѣ помѣщена небольшая глава объ актерахъ. „Elémens de critique dramatique; avec un coup d'oeil sur l'éducation des Acteurs Grecs et Romains, pour en conclure quelques principes généraux et nécessaires à l'instruction de l'art Théâtral. Ouvrage traduit de l'anglais de Willam Cooke par P. L. Aubin. 1773". Небольшая, но очень интересная статья „Lettre à M... sur la manière actuelle de jouer la Tragédie par Fréron. Année litteraire. 1776. VI. 177", „L'art du comédien vu dans ses principes. (par Alexandre Tournon) Amst. et Paris. 1782". Цѣннѣйшій матеріалъ даютъ и мемуары актеровъ и актрисъ XVIII столѣтія, какъ, напримѣръ: Клеронъ, Дюмениль, Лекена, Моле и др. Особенно интересны мемуары Клеронъ, гдѣ помѣщены принадлежащія ея перу „Réflexions sur la déclamation théâtrale"; вся серія мемуаровъ издана въ Парижѣ въ 1822—25 гг. Изъ нѣмецкихъ сочиненій на данную тему наиболѣе интересны „Гамбургская драматургія Лессинга. 1767" и „Ideen zu einer Mimik. I. Engel. 1787", французскій переводъ послѣдняго сочиненія вышелъ въ 1788 году.

Наконецъ, единственнымъ современнымъ сочиненіемъ на тему объ искусствѣ актера въ XVIII столѣтіи является: „Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst in 18 Jh., von Hans Oberländer. Theatergeschichte Forschungen. 1898".

Обратимся къ разсмотрѣнію основныхъ философскихъ и эстетическихъ положеній французскаго ложно-классическаго сценическаго искусства.

Краеугольный вопросъ всякаго искусства есть вопросъ о природѣ, психологіи и процессѣ художественнаго творчества; вопросъ, остающійся не разработаннымъ даже и въ настоящее время. Еще менѣе разработанъ онъ былъ въ XVIII столѣтіи.

Тальма въ своемъ предисловіи къ мемуарамъ Лекена, говоря о природѣ таланта, уклончиво обходитъ разрѣшеніе вопроса повтореніемъ мысли, принадлежащей еще античному міру: „таланту не учатся, пишетъ онъ,—способность творить рождается съ нами" [320]). Психологію творчества на всемъ протяженіи XVIII столѣтія пытался разъяснить только Баттё [321]).

Въ какомъ состояніи долженъ быть талантъ въ творчествѣ, спрашиваетъ онъ? И отвѣчаетъ на это такъ: „даже наиболѣе плодовитые таланты не всегда чувствуютъ присутствіе музъ. Но есть моменты, счастливые для нихъ, когда душа, воспламененная какимъ-то божественнымъ огнемъ, видитъ передъ собою весь міръ и можетъ вдохнуть во всевозможные образы тотъ смыслъ, который имъ присущъ въ жизни, тѣ трогательныя черты, которыя насъ соблазняютъ и очаровываютъ. Такое состояніе души называется вдохновеніемъ—„enthousiasme". Источникъ и основаніе его—какая-то глубина таланта, какая-то обостренность изощреннаго ума, творческая фантазія и, главнымъ образомъ, сердце, исполненное благороднаго огня, легко вспыхивающаго при одномъ появленіи образовъ". Цѣлыя толпы ихъ носятся передъ художникомъ и онъ „органически наблюдатель, узнаетъ среди нихъ тѣ, которые ему нужны, выхватываетъ ихъ и комбинируетъ въ одно цѣлое, выражающее его идею".

Далѣе, сущность творчества заключается въ слѣдующемъ. „Человѣческій умъ можетъ творить только относительно: всѣ его созданія имѣютъ черты существующихъ образовъ. Творить въ области искусствъ вовсе не значитъ давать жизнь образу, но лишь распознавать, въ чемъ и какова она. Художникъ творитъ лишь постольку, поскольку онъ наблюдалъ и, съ другой стороны, онъ наблюдаетъ лишь постольку, поскольку это ему необходимо для творчества. Талантъ, подобно землѣ, производитъ только то, что въ него посѣяно. Итакъ, таланту необходима точка опоры и эта точка опоры—природа—la Nature. Онъ не можетъ ее создавать или разрушать; но только слѣдовать ей и подражать (la suivre et l'imiter). Подражать это значитъ копировать. Здѣсь, слѣдовательно, устанавливается наличность двухъ идей: прототипа и копіи. Природа, т. е. все то, что дѣйствительно существуетъ или справедливую возможность существованія чего мы допускаемъ, есть прототипъ искусства. Итакъ, черты, дѣйствительно существующія, художникъ собираетъ и соединяетъ въ одномъ образѣ, существованіе котораго возможно. Поэтому искусство—сплошная ложь со всѣми признаками правды и шедевры искусства суть тѣ его произведенія, которыя такъ похожи на дѣйствительно существующіе образы, что ихъ за нихъ и принимаютъ".

Итакъ, сценическое творчество состоитъ въ подраженіи природѣ. Но въ чемъ заключается процессъ творчества?

Актеръ на сценѣ долженъ переживать изображаемыя имъ страсти, ибо „внушить зрителямъ онъ можетъ только то, что испытываетъ самъ"; однако, въ чемъ должно заключаться сценическое переживаніе?

Этотъ вопросъ былъ затронутъ еще въ началѣ столѣтія.

„Холодное и непріятное впечатлѣніе производитъ на зрителя актриса, которая безучастна къ тому, что она говоритъ или дѣлаетъ, которая только, такъ сказать, стремится избавиться отъ своей роли, какъ отъ непріятной ноши; напротивъ, если мы видимъ на глазахъ у нея слезы,—она насъ трогаетъ и мы соучаствуемъ съ нею въ ея злоключеніяхъ. Слѣдовательно, необходимо, чтобы актеръ казался такимъ, какимъ онъ хочетъ сдѣлать зрителя".

Естественно, что вопросъ о переживаніи приводилъ къ разсмотрѣнію данныхъ актера какъ внутреннихъ, такъ и внѣшнихъ; стараясь облегчить вопросъ о переживаніи, теоретики и законодатели сценическаго искусства подбирали наивыгоднѣйшія условія данныхъ, смѣшивая при этомъ сценическія данныя съ данными вообще, т. е. актера съ частнымъ человѣкомъ. Въ результатѣ, положеніе о переживаніи формулировалось, въ сущности, такъ: актеръ на сценѣ можетъ давать только то, что ему доступно и присуще въ жизни, т. е актеръ можетъ играть только самого себя. Такимъ образомъ, преслѣдуя, съ одной стороны, правдивость игры актера, т. е. согласованность ея съ характеромъ роли, возрастомъ и т. д., требуя, съ другой стороны, переживанія и, наконецъ, понимая переживаніе въ изображеніи самого себя, ложно-классическое сценическое искусство тѣмъ самымъ игнорировало вопросъ о перевоплощеніи. Надо, однако, замѣтить, что при тожественности архитектоники ложноклассическихъ драматическихъ произведеній, коллизій и страстей, испытываемыхъ героями, перевоплощеніе не составляло и не должно было составлять сущности искусства актера. Этого принципа держалась вся плеяда актеровъ собственно ложноклассическаго направленія, т. е. вся плеяда послѣдователей Расина, а затѣмъ Вольтера, какъ, напримѣръ: Шанмеле, Дюкло, Дюмениль и др. Но вмѣстѣ съ этимъ направленіемъ существовало и ему противоположное, на сторонѣ котораго были энциклопедисты. Требованія абсолютно подходящихъ данныхъ и изображенія актеромъ на сценѣ самого себя значительно ограничивало число актеровъ; требованія одного переживанія безъ перевоплощенія ставило сцену въ зависимость отъ случая: самый лучшій актеръ не всегда бываетъ одинаково расположенъ къ чувство-

ванію того или другого положенія, той или другой страсти. Слѣдовательно, становилось необходимой какая-то работа, какая-то техника, какое-то искусство, какое-то мастерство, слѣдовательно, актеръ, переживая всевозможныя чувства, долженъ въ то же время быть большимъ мастеромъ и мастеромъ сознательнымъ, продолжать наблюдать за собой, долженъ владѣть собою.

Отсюда требованіе искусства, какъ мастерства и въ смыслѣ творческомъ и въ смыслѣ прикладномъ, техническомъ; послѣдняго, т. е. техники жеста, пластики и голоса требовалъ ложно-классическій театръ всѣхъ направленій безъ изъятія, но искусства въ смыслѣ творческомъ—только направленіе, окончательно формулированное энциклопидистами и впервые воплощенное Клеронъ.

Дидро приходилъ къ искусству отъ понятія о сценической правдѣ.

„Какъ одна природа безъ искусства можетъ дать великаго актера, если на сценѣ все происходитъ далеко не такъ, какъ въ жизни, если драматическія произведенія основаны на цѣлой системѣ условностей и принциповъ? И какъ одна и та же роль можетъ быть одинаково исполняема разными актерами, если, не смотря на всѣ достоинства автора, слова никогда не могутъ быть абсолютными выразителями идей, чувства и мысли?“ „Ни въ одномъ искусствѣ детали не обрисовываются при первомъ взглядѣ: онѣ приходятъ къ художнику въ минуту покоя, когда первый пылъ остынетъ, въ моменты совершенно неожиданные“.

„Насъ покоряетъ не человѣкъ безумствующій, выходящій изъ себя, но человѣкъ, владѣющій собою“. „Само собой, чувство—качество настолько цѣнное, что внѣ его невозможно преуспѣяніе въ искусствѣ“, но, съ другой стороны, всѣ глубоко волнующія насъ чувства на сценѣ „расчитаны, предусмотрѣны правилами, подчинены закону единства и обусловлены развязкой даннаго содержанія; имъ предшествуютъ обширныя размышленія; чтобы быть вѣрно направленными, они повторены сто разъ, причемъ актеръ зорко слѣдилъ за собой; мало того, они у актера на слуху въ тотъ моментъ, когда онъ волнуетъ зрителя, и весь его талантъ состоитъ не въ томъ, чтобы вполнѣ отдаться порыву чувства, но въ томъ, чтобы настолько совершенно перенять у природы внѣшніе признаки чувствъ, чтобы ввести зрителя въ заблужденіе“ [322]).

Такимъ образомъ, по Дидро, переживаніе актеромъ роли есть фикція зрителя, тогда какъ самъ актеръ, такъ сказать раздвоился: онъ въ одно и то же время воплощаетъ весь запасъ добытыхъ имъ предварительно путемъ работы и изученія средствъ и, съ другой стороны, наблюдаетъ за точнымъ выполненіемъ воплощенія. Въ

этомъ искусство творчества. Искусство же техники заключается въ умѣніи помощью показательныхъ средствъ, какъ-то: голоса, пластики, жеста и мимики, воплотить разработку данной роли.

Первыя же попытки теоретизовать искусство привели къ расширенію самого понятія искусства. Наряду съ искусствомъ въ смыслѣ трорческой дѣятельности появилось искусство въ смыслѣ современнаго понятія артизма, т. е. извѣстнаго мастерства, изощренной техники; далѣе, наряду съ „искусствомъ — искусный" стало сущесвовать „искусство—искуственный", т. е. искусство въ противоположность природѣ, природнымъ способностямъ, природнымъ даннымъ; наконецъ, подъ словомъ искусство стали разумѣть совокупность опредѣленныхъ правилъ и т. д. и т. д. [323]).

Понятіе объ искусствѣ въ смыслѣ творческой дѣятельности исчерпывалось въ ложно-класссическомъ театрѣ выясненными выше положеніями. Что же касается искусства въ смыслѣ мастерства, артизма, какъ въ области творческаго процесса, такъ и въ области узко технической, ему ложно-классическій театръ удѣлилъ очень много вниманія.

Въ этой области старались раньше всего опредѣлить границы начала природныхъ данныхъ, съ одной стороны, и начала технической отдѣлки, съ другой. Обратимся сперва къ вопросу о томъ, какія требованія ложно-классическій театръ предлагалъ къ природнымъ даннымъ актера—внутреннимъ и внѣшнимъ.

Актеръ долженъ обладать: 1) даромъ пониманія, сужденія—intelligence и 2) даромъ чувствованія—sensibilité.

„L'intelligence c'est la facilité de reconnaitre le vrai et le faux, et de les distinguer l'un de l'autre—такое опредѣленіе давалъ Баттё [324]).

„Разумъ это—средство распознавать и различать правильное отъ неправильнаго". Въ самомъ узкомъ смыслѣ intelligence для актера заключается въ пониманіи того, что онъ говоритъ — ce n'est qu'une façon grossiére d'entendre ce que veulent dire les mots de son role. Это тотъ минимумъ дара пониманія, который необходимъ актеру. Въ болѣе же широкомъ смыслѣ intelligence есть способность улавливать зависимость между словами роли и характеромъ ея, положеніемъ дѣйствующаго лица въ піесѣ съ общимъ тономъ произведенія и т. д., [325]). Она оцѣниваетъ и выбираетъ наши выразительныя средства, она ими распоряжается; она пускаетъ въ ходъ то, что намъ даетъ чувство. Она помогаетъ намъ направлять наши физическія и духовныя силы; мало того, она часто прибавляетъ недостающіе нюансы, дополняя, такимъ образомъ, самого автора [326]). Эта способность важнѣе и необходимѣе всѣхъ дарованій актера [327]). Чѣмъ больше дара пониманія у актера, тѣмъ лучше, тѣмъ выше актеръ

и обратно,—хорошій актеръ не можетъ быть его лишенъ. Ремонъ Де Сентъ Альбинъ замѣняетъ понятіе intelligence на понятіе esprit—умъ, давая ему то же опредѣленіе, которое другіе авторы даютъ понятію intelligence и заключая его слѣдующей сентенціей: „Умъ также необходимъ актеру, какъ пилотъ кораблю". Многократныя наблюденія заставили, однако, внести поправку въ опредѣленіе понятій intelligence и esprit. Такъ, раньше всего самъ Ремонъ Де Сентъ Альбинъ замѣчаетъ, что большой сценическій опытъ подчасъ можетъ замѣнить актеру даръ пониманія, а, съ другой стороны, Д'Аннэтеръ [328]) обращаетъ вниманіе на то, что сплошь да рядомъ прекрасные актеры бываютъ глупыми, мало разумными и мало понимающими людьми. Мѣсто дара пониманія и сужденія у нихъ занимаетъ извѣстный природный тактъ, инстинктъ, вкусъ. Этотъ художественный тактъ, этотъ инстинктъ, это безсознательное начало замѣняетъ имъ сознательность, разумное начало другихъ актеровъ.

La sensibilité—даръ чувствованія или иначе—le sentiment—чувство столь же необходимы актеру, какъ и даръ пониманія. Даръ чувствованія заключается въ способности глубоко проникаться изображаемыми страстями. Не смотря на то, что одинъ актеръ чувствителенъ ко всему трагическому, другой реагируетъ на комическое; актеръ, вообще говоря, долженъ одинаково сильно чувствовать самыя разнообразныя страсти. Внѣ способности чувствовать немыслимо искусство и всѣ прочія дарованія и знанія безполезны для актера.

Однако, даръ чувствованія заключается не только въ легкой возбудимости актера на всякое чувство. Тальма подъ нимъ разумѣетъ и тотъ эффектъ, который оно производитъ, т. е. вытекающую изъ него дѣятельность творческой, активной фантазіи [329]), приближающей изображаемый образъ къ образу поэта. Понятіе о sensibilité приводитъ неизбѣжно къ вопросу о переживаніи, представлявшемъ собою спорный пунктъ между чистыми ложно-классиками и энциклопедистами. Считая, что переживаніе актеромъ роли есть фикція зрителя, а актеръ есть тонкій сознательный мастеръ, Дидро отрицалъ необходимость дара чувствованія [330]). Того же мнѣнія былъ и Лессингъ [331]). „Чувство составляетъ одну изъ самыхъ спорныхъ сторонъ дарованія актера, говоритъ онъ. Оно можетъ быть тамъ, гдѣ его не замѣчаютъ; его могутъ находить тамъ, гдѣ его вовсе нѣтъ. Вѣдь чувство есть нѣчто внутреннее, о чемъ мы можемъ судить только по внѣшнимъ проявленіямъ. Можетъ случиться, что какія-нибудь особенности въ устройствѣ организма совсѣмъ не допускаютъ этихъ проявленій или парализуютъ ихъ и дѣлаютъ

ненормальными". Съ другой стороны, иной актеръ, обладающій большой техникой и экспрессивностью, ничего не чувствуя можетъ прекрасно изобразить чувство и тѣмъ самымъ заставить публику думать, что онъ его испытываетъ глубочайшимъ образомъ. Для театра, по мнѣнію Лессинга, это послѣднее полезнѣе истиннаго дара чувствованія.

Своего рода развитіемъ требованія дара чувствованія—sensibilité—является требованіе отъ актера огня—feu. Огонь это—исключительная живость, быстрота, стремительность въ діалогѣ и жестѣ; онъ имѣетъ мѣсто тогда, когда мы одержимы порывомъ какой-нибудь страсти: тутъ, забывая о собесѣдникѣ и о размѣренности пластики, мы, обыкновенно, начинаемъ говорить и двигаться насколько возможно быстро и оживленно [332]). Большинство актеровъ за недостаткомъ истиннаго огня старается восполнить его дѣланной горячности или же считаетъ, что огонь, т. е. то, что на современномъ языкѣ называется темпераментомъ, есть недостатокъ исполненія и что многіе актеры обладаютъ имъ въ избыткѣ.

Ремонъ де Сентъ Альбинъ и Лессингъ, однако, возражаютъ противъ этого. „Очень много говорятъ о внутреннемъ огнѣ актера, пишетъ Лессингъ [333]). Очень много спорятъ о томъ, можетъ ли актеръ имѣть слишкомъ много этого огня. Тѣ, которые это утверждаютъ, опираются на тотъ доводъ, что актеръ можетъ разгорячиться тамъ, гдѣ не слѣдуетъ, или сильнѣе того, чѣмъ требуется. Но вѣдь это не то, что у актера слишкомъ много огня, а просто—очень мало разсудка. Вообще, все дѣло въ томъ, что мы разумѣемъ подъ словомъ огонь. Если подъ внутреннимъ жаромъ разумѣешь крики и кривлянiе, то спора нѣтъ, актеръ въ этомъ отношеніи можетъ зайти слишкомъ далеко. Если же онъ состоитъ въ той быстротѣ и живости, которыми актеръ всѣмъ существомъ своимъ стремится придать игрѣ подобіе дѣйствительности, то мы не должны желать, чтобы это правдоподобіе было доведено до крайней степени иллюзіи, если только правда, что актеръ въ этомъ смыслѣ можетъ тратить слишкомъ много огня".

Далѣе, актеръ долженъ обладать даромъ выразительности. Однако выразительныя средства: голосъ, мимика, жестъ и пластика должны быть послушны его волѣ и точно опредѣлять ея движенія.

Выразительность есть тотъ рычагъ, который соединяетъ исполненіе актера съ душою зрителя и внѣ ея нѣтъ искусства сцены.

Къ внутреннимъ даннымъ, наконецъ, еще относится память, необходимая актеру для запоминанія какъ роли, такъ и всѣхъ деталей исполненія [334]).

Что касается прочихъ внутреннихъ данныхъ, а также данныхъ внѣшнихъ, то всѣ они опредѣляются тѣмъ или инымъ амплуа актера. Раздѣленіе актеровъ по амплуа вытекало изъ двухъ положеній: во-первыхъ, изъ рода драматическаго произведенія—трагедія, комедія, траги-комедія, драма, а, во-вторыхъ, изъ характера роли. Ложно-классическій театръ зналъ, собственно, два рода произведеній: трагедію и комедію, и слѣдующую классификацію ролей: герои, любовники, jeunes premiers, короли, тираны, отцы, конфиданты, конфидантки, лакеи, субретки, ingenues, пети-метры и bas-comiques. „Опытъ показалъ, что одни хорошо играютъ роли одного, и съ трудомъ выносимы въ роляхъ другого амплуа; мало того, очень часто лишь со временемъ убѣждаются въ неправильно сдѣланномъ выборѣ амплуа". [335]) Каждая область требуетъ своихъ какъ внутреннихъ, такъ и внѣшнихъ данныхъ. Даже требованіе основныхъ способностей, какъ-то: пониманія и чувствованія зависитъ отъ рода драматическаго произведенія. Такъ какъ комедія изображаетъ обыкновенную жизнь обыкновенныхъ людей, все въ ней понятно для актера само собой; трагедія же изображаетъ исключительную жизнь, исключительныя страсти, исключительныя положенія, исключительныхъ людей, почему трагическій актеръ долженъ обладать и большимъ пониманіемъ [336]). Далѣе, чувство у комика должно быть шире—chez l'acteur comique, il faut que le sentiment soit un instrument plus universel, а у трагика глубже и значительнѣе, [337]) такъ какъ первый переживаетъ тысячу самыхъ разнообразныхъ страстей, а второй переживаетъ ихъ меньше въ количественномъ отношеніи, но больше въ смыслѣ глубины ощущенія [338]).

Слѣдующими за сими главными требованіями, предъявляемыми къ внутреннимъ даннымъ актеровъ, были: благородство возвышенной души для трагиковъ и веселость для комиковъ. „Природная возвышенность души для трагическаго актера есть то же, что природная веселость для комическаго" [339]). Актеръ, чтобы произносить тирады, полныя благородныхъ, возвышенныхъ чувствъ, долженъ переживать ихъ, а для этого онъ самъ долженъ обладать возвышенной душой. Если онъ хочетъ, чтобы плакали, онъ долженъ плакать самъ. Точно также веселость комика звучитъ естественно только въ томъ случаѣ, если она ему свойственна по природѣ [340]). Въ тоже время, однако, теоретики предостерегали комиковъ съ одной стороны, отъ шаржа, а, съ другой, отъ смѣшливости. „Если вы хотите, чтобы зритель смѣялся остерегайтесь смѣяться сами", говорилъ Ремонъ де Сентъ Альбинъ [341]). Такимъ образомъ, даръ смѣшить стали отдѣлять отъ личной веселости актера еще въ

первой половинѣ XVIII столѣтія. Съ теченіемъ времени наблюденія надъ дарованіями актеровъ привели къ тому выводу, что веселость вовсе не обязательна для комика, что сплошь да рядомъ истинный комическій талантъ бываетъ свойственъ людямъ въ жизни грустнымъ и сумрачнымъ. Точно также, не опредѣляя еще соотвѣтствующихъ понятій, стали различать комика по характеру отъ комика по положенію [312]). Еще одно природное качество требовалось отъ комика—наблюдательность. Такъ какъ комедія, въ противоположность трагедіи, была изображеніемъ жизни, комикъ долженъ былъ очень зорко подмѣчать и умѣть воспроизводить всевозможныя жанровыя характерныя черты выводимыхъ на сцену лицъ [313]).

Итакъ, комедія и трагедія требовали разныхъ дарованій и первое раздѣленіе на амплуа вытекало изъ существа самого драматическаго произведенія. Но вслѣдъ за этимъ всѣ персонажи всѣхъ драматическихъ произведеній могли быть слѣдующимъ образомъ сгруппированы по своимъ характернымъ чертамъ и требовали слѣдующихъ данныхъ.

Раньше всего роли подраздѣлялись на главныя и второстепенныя. Такъ какъ ложно-классическая литература интересовалась душевной коллизіей героевъ трагедіи, и, кромѣ героевъ, всѣ остальныя дѣйствующія лица были не болѣе какъ простымъ антуражемъ, естественно, что вниманіе было сосредоточено на данныхъ и игрѣ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, а второстепенныя не только оставались въ тѣни, но вполнѣ сознательно отодвигались на второй планъ [344]); такимъ образомъ, торжествовалъ принципъ сценической перспективы, но игнорировался ансамбль; однако, чѣмъ ближе къ концу столѣтія, тѣмъ болѣе росъ интересъ ко вторымъ ролямъ [315]).

Вопросъ о внѣшнихъ данныхъ въ ложно-классическомъ театрѣ былъ однимъ изъ кордипальныхъ вопросовъ сцены. Французъ XVIII столѣтія не допускалъ некрасивости на сценѣ и раньше всего всякое зрѣлище должно было быть эстетичнымъ [316]).

Хорошей внѣшности, конечно, требовали, раньше всего главныя роли. Актеръ, играющій первыя роли, долженъ былъ быть одаренъ хорошей внѣшностью, прекрасной фигурой, достаточно крупными чертами лица [317]). Кромѣ того, трагедія требовала отъ перваго актера, главнымъ образомъ, величественной, импонирующей внѣшности, комедія—пріятной [318]), соотвѣтственно стилю самого драматическаго произведенія [319]). Но въ виду того, что любовь въ трагедіи всегда занимала очень видное мѣсто, герой всегда былъ въ то же время любовникомъ, а роли любовниковъ по понятію ложно-классической сцены могъ, вообще говоря, играть только тотъ, кто обладаетъ

природной склонностью къ любви. „Les personnes nées pour aimer devraient avoir seules le privilège de jouer les rôles d'amans“ [350]). Будучи послѣдовательными, дѣлали даже слѣдующій выводъ: „извѣстно, что любовныя сцены удаются лучше всего у тѣхъ, кто интересуется другъ другомъ въ жизни“. Здѣсь подтверждается отмѣченное выше общее положеніе ложно-классическаго театра: онъ ставилъ въ основаніе искусства актера переживаніе, а не перевоплощеніе.

Любовникъ въ пьесѣ—лицо, имѣющее любовную сцену; нѣжность—главная характеристика любви по современному понятію, почему любовникъ прежде всего долженъ быть нѣженъ: la disposition à la tendresse est une condition nécessaire pour jouer les rôles d'amans“ [351]). Этой точки зрѣнія держались всѣ теоретики сценическаго искусства безъ исключенія [352]). Параллельно герою и любовнику въ женскихъ роляхъ мы находимъ героиню и ingénue; характеристика данныхъ мужскихъ ролей вполнѣ повторяется и здѣсь: героиня должна импонировать, имѣть смѣлый видъ, выразительный взглядъ, какъ, съ другой стороны, актриса, играющая наивныя роли, должна быть трогательна, невинна, скромна и изящна [353]).

Вслѣдъ за героями и любовниками идутъ ихъ наперстники и наперстницы, кофиданты и конфидантки. Близость ихъ по архитектоникѣ драматическаго произведенія къ главнымъ дѣйствующимъ лицамъ, съ которыми они всегда ведутъ діалогъ, заставляетъ требовать отъ нихъ, въ сущности, тѣхъ же данныхъ, какія необходимы и главнымъ персонажамъ: они должны быть въ равной мѣрѣ умны и чувствительны, благородны и т. д., въ то же время, однако, они должны быть старше своего героя или героини, чтобы были понятны какъ довѣреніе къ нимъ, такъ и та опора, которую они собою представляютъ.

Актеръ, состарившійся для исполненія ролей героевъ и любовниковъ, долженъ переходить постепенно на другія амплуа; сначала это наперстники, затѣмъ отцы и матери. Въ молодости послѣднія роли недоступны актеру, такъ каъ онъ не достаточно еще знаетъ жизнь и, главное, человѣческую душу. Однако, и не всякій актеръ можетъ играть эти роли: напримѣръ, женщина маленькаго роста безъ импонирующей наружности никакъ не можетъ играть роли матерей [354]). Роли наперстниковъ, отцовъ и матерей—роли характера резонерскаго и, само собой, требуютъ убѣдительности въ тонѣ. Мораль и сентенція—вотъ, что обыкновенно у нихъ на устахъ. Но какъ нужно произносить ихъ, не теряя вниманія зрителя? Во-первыхъ, „всякое нравственное размышленіе должно проистекать отъ сердечной полноты и высказывается

невольно; ихъ нужно высказывать съ такою легкостью, чтобы казалось, что они не плодъ усилій памяти, а прямо внушены говорящему даннымъ положеніемъ вещей". Но какъ при этомъ— хладнокровно, ровнымъ тономъ или съ жаромъ и одушевленіемъ, или такъ и такъ? Нужно умѣть сочетать оба эти чувства. Весь вопросъ въ томъ, къ чему они приводятъ: если путемъ размышленія дѣйствіе или состояніе души дѣйствующаго лица переходитъ изъ покоя въ возбужденіе, размышленія должны произноситься съ возрастающимъ воодушевленіемъ, въ противномъ же случаѣ—отъ возбужденнаго тона должны приходить къ ровному и спокойному [355]).

Роли королей требуютъ также величественной фигуры, импозантнаго вида и благородства. Для ролей тирановъ желательны: огромный ростъ, худощавая фигура и свирѣпое сумрачное лицо съ густыми бровями и жестокимъ взглядомъ [356]). Изображая тирановъ, актеры очень часто расходятся съ подражаніемъ природѣ и даютъ на сценѣ несуществующихъ кровопійцъ; этотъ сценическій пріемъ заслуживалъ себѣ порицаніе на томъ основаніи, что тираны все таки люди, хотя и надѣленные жестокостью большей, чѣмъ нормальная, но не монстры—„des hommes cruels et non pas des monstres". [357]). Всѣ эти амплуа относятся, главнымъ образомъ, къ трагедіи или же, во всякомъ случаѣ, къ разряду серьезныхъ ролей. Наряду съ ними комическій жанръ выдвинулъ свои амплуа: петиметры, лакеи, субретки, наконецъ, bas-comique, т. е. комики-буфъ, и такъ называемыя „шаржированныя роли".

Роли лакеевъ и субретокъ—обыкновенно главныя роли въ комедіяхъ. Въ нихъ заключается главное ея дѣйствіе, отъ нихъ исходитъ главная интрига. Плутовство, хитрость, ловкость и подвижность вотъ что главнымъ образомъ должно быть свойственно имъ. Въ то же время они не должны быть непремѣнно первой молодости—очень часто тѣмъ комичнѣе интрига піесы [358]).

Со временемъ стали различать въ этихъ роляхъ нѣкоторые нюансы; такъ, субретка—болтушка, дурочка, простушка стала различаться отъ субретки тонкой, хитрой и умной [359]). Комическими эпизодическими ролями или ролями второго рода „de la seconde classe"—являются, наконецъ, роли bas-comique, и, такъ называемыя, шаржированныя роли—roles de charges. Это амплуа не требуетъ отъ актера никакихъ физическихъ совершенствъ. Даже напротивъ, чѣмъ грубѣе, чѣмъ сиплѣе голосъ, тѣмъ, подчасъ, болѣе подходитъ къ роду ролей, которыя характеризуются, главнымъ образомъ [360]) наглыми, грубыми продѣлками и цинизмомъ.

Эстетизмъ ложно-классическаго театра не допускалъ на сценѣ пожилого актера, особенно—пожилой актрисы. Въ XVII столѣтіи

поэтому роли старухъ исполнялись мужчинами [361]); теоретики XVIII столѣтія также тщательно оговариваютъ предѣльный возрастъ актера. Молодыя роли любовниковъ можно играть только до тѣхъ поръ, покуда на лицѣ нѣтъ еще никакихъ намековъ на морщины, но коль скоро начнется увяданіе, актеръ немедленно долженъ перейти на роли отцовъ или, вообще, на другое амплуа и вскорѣ послѣ того покинуть сцену вовсе. Только исключительные таланты, качествомъ игры заставляющіе забыть ихъ возрастъ, разрѣшаютъ актеру переступить за предѣльный возрастъ. И основаніе тому не столько въ несоотвѣтствіи возраста актера съ возрастомъ изображаемаго лица, сколько въ томъ, что увядшія черты лица актера не должны напоминать публикѣ о той печальной участи, которая ожидаетъ и ее и тѣмъ самымъ не должны ее удручать [362]). Только одинъ Дидро опредѣляетъ возрастъ актера исключительно въ зависимости отъ его таланта. По его мнѣнію, актеръ становится нестерпимымъ только или когда его совсѣмъ оставили силы, или когда качество его таланта ужъ не въ состояніи сгладить противоположность его возраста возрасту изображаемаго имъ лица [363]). Требованія, предъявляемыя къ природнымъ даннымъ и дарованію актера, этимъ исчерпываются. Дальше идетъ вопросъ о благопріобрѣтенныхъ свойствахъ и качествахъ, потребность въ которыхъ вытекаетъ изъ несовершенства или недостаточности однихъ природныхъ данныхъ.

Къ числу природныхъ данныхъ, развитіе которыхъ легко доступно актеру, относятся голосъ и физическая сила. Относительно послѣдней Клеронъ говоритъ: „Нѣтъ болѣе утомительной профессіи, чѣмъ артистическая, и для исполненія трагедіи нужно не только сильные нервы и легкіе, но и хорошій желудокъ. [364])“.

Сложный вопросъ о голосѣ для драматическаго актера не былъ ложно-классиками разложенъ на составные, однако, они касались равно слуха, дыханія, произношенія, громкости, ясности и діапазона голоса.

Голосъ актера долженъ быть во-первыхъ достаточно громкимъ, чтобъ его было хорошо слышно въ зрительномъ залѣ, во-вторыхъ красивымъ, особенно въ роляхъ любовниковъ и героевъ, въ-третьихъ гибкимъ и послушнымъ модулированіямъ, затѣмъ—мягкимъ и эластичнымъ для комика и благороднымъ и значительнымъ для трагика [365]).

„Сдѣлать голосъ полнозвучнымъ, пріятнымъ и естественнымъ является однимъ изъ насущнѣйшихъ вопросовъ для сцены. Говоря громкимъ голосомъ, мы должны прежде всего выяснить, какія ноты у насъ звучатъ грубо, какія слабо, нѣтъ ли глухихъ и без-

звучныхъ, а затѣмъ, путемъ занятій, мы должны сгладить недостатки и сдѣлать всѣ ноты равными по качеству; точно также только тщательная работа можетъ сдѣлать грубый неподвижный голосъ гибкимъ" [366]). Нужно стремиться къ тому, чтобы голосъ былъ „большого діапазона и большой чувствительности" [367]). Наиболѣе подходящимъ для актера считался средній регистръ діапазономъ въ одну квинту и средняя сила; рекомендовалось избѣгать какъ форсированнаго звука, такъ и глухого или, наоборотъ, слишкомъ открытаго [368]). Такіе недостатки, какъ „грассированіе, шепелявость, отсутствіе слуха, рѣзкость звука и провинціализмъ рѣчи являются непреодолимыми препятствіями для силы, благородства, точности и чувствительности экспрессіи" [369]). Все это устраняется путемъ упражненій, заключающихся въ чтеніи вслухъ [370]). Чтобы получать правильный звукъ, надо всегда съ равной силой поднимать и опускать грудную клѣтку и не препятствовать протоку звука гортанью. Нужно разумно и со вниманіемъ расходовать дыханіе и давать его ровно столько, сколько требуетъ данный звукъ. Выдыхъ слишкомъ большого объема глушитъ звукъ, раздавая слишкомъ стѣнки гортани, и въ результатѣ получается замогильный тембръ звука. Желая придать силу выразительности никогда не надо выпячивать грудь, потому что, вмѣсто того чтобы усилиться, она уменьшится и придется прибѣгать къ чрезвычайно сильному дыханію, слышному въ зрительномъ залѣ и непріятному для слушателей" [371]). Относительно дыханія Тальма даетъ очень вѣрный совѣтъ. „Чтобы избѣжать этого непріятнаго для слушателей свиста, актеръ долженъ запасаться воздухомъ прежде, чѣмъ нужда и утомленіе заставлятъ его вдохнуть слишкомъ большой запасъ воздуха. Надо вдыхать воздухъ понемногу и часто, но, при этомъ, очень искусно, т. е. незамѣтно. Не во время взятое дыханіе заставляетъ неправильно читать стихи" [372]). Вопросъ о голосѣ является въ области сцены вопросомъ чисто техническимъ, прикладнымъ и ему было удѣлено французскимъ театромъ вниманіе наряду съ прочими вопросами сценической техники.

Но о чемъ французскій театръ заботился очень мало, такъ это о развитіи вкуса и расширеніи умственнаго кругозора актера. Только энциклопедисты и Клеронъ, воспитанная подъ руководствомъ Вольтера и энциклопедистовъ, говорятъ о необходимомъ для артиста образованіи. Иначе было у англичанъ, которые выдвигали этотъ вопросъ на первый планъ; въ концѣ XVIII столѣтія, впрочемъ, необходимость общаго образованія актера была санкціонирована и французскими теоретиками сценическаго искусства.

Всякое образованіе имѣетъ, съ одной стороны, самостоятельную цѣнность и, съ другой, развиваетъ вкусъ.

Что такое вкусъ и каково его значеніе въ искусствѣ—изложилъ въ свое время Баттё; послѣ него Дора писалъ: „развивайте въ себѣ вкусъ, — онъ украшаетъ умъ и направляетъ талантъ [373])". Какъ въ дѣлѣ воспитанія вкуса, такъ и въ самостоятельномъ значеніи, наиболѣе существеннымъ для актера считалось знаніе во-первыхъ, отечественнаго языка и отечественной литературы, во-вторыхъ, иностранныхъ языковъ и иностранной литературы, въ-третьихъ, классической литературы; знаніе языка и литературы понималось въ самомъ широкомъ смыслѣ, т. е. въ смыслѣ знанія грамматики, правилъ поэтики и краснорѣчія, а также лучшихъ образцовъ беллетристики [374]), въ-четвертыхъ, знаніе исторіи и географіи [375]). Актеру необходимо знакомство съ произведеніями живописи и скульптуры и, по возможности, творчество въ этой области; живопись и скульптура помогутъ актеру планировать сценическія группы и движенія и будутъ подсказывать ему необходимыя черты воспроизводимаго имъ образа: манеру держаться, костюмъ и т. д. [376]). Еще болѣе существенны въ отношеніи пластики занятія танцами и военными упражненіями [377]); наконецъ, актеру необходимо быть знакомымъ съ элементарной музыкой, чтобы умѣть хорошо управлять движеніями своего голоса [378]).

Красивый жестъ и манера держаться играли огромную роль во французскомъ театрѣ; значеніе ихъ подкрѣплялось въ сильнѣйшей степени аристократическимъ характеромъ ложно-классическаго театра. Еще Буало настоятельно рекомендовалъ изученіе двора и Версаля; такимъ образомъ, еще въ XVII столѣтіи герой трагедіи, кто бы онъ ни былъ, долженъ былъ обладать свѣтскими манерами и напоминать современнаго царедворца. Указывая пути совершенствованія актера, Мармонтель [379]) хорошее воспитаніе ставитъ на первый планъ, съ оговоркой повторяя слова Барона: „актеръ долженъ былъ бы быть вскормленнымъ на колѣняхъ царицы". Значеніе хорошихъ манеръ было усвоено и англичанами и эти послѣдніе также рекомендуютъ актеру посѣщать высшее общество и тамъ учиться манерамъ [380]). Но актеръ не долженъ быть только знатокомъ литературы, музыкантомъ, танцоромъ, художникомъ и т. д. и т. д.; ему не достаточно того, что ему можетъ дать коллежъ и высшее общество—ему необходимо знаніе человѣческаго сердца. Призванный изображать на сценѣ всякаго рода людей, онъ долженъ прекрасно знать законы развитія и проявленія всевозможныхъ чувствъ, т. е. быть психологомъ [381]).

Такая программа образованія предлагалась энциклопедистами

актеру, такія требованія предъявлялись къ актеру независимо отъ его природныхъ данныхъ и внѣ отдѣлки его артистическаго таланта въ узкомъ техническомъ смыслѣ. Что же касается артистическаго мастерства, виртуозности, то они не носили тогда современнаго намъ названія сценической техники, и понятіе art совмѣщало въ себѣ какъ искусство въ собственномъ смыслѣ, такъ и технику.

Искусство актера въ этомъ послѣднемъ смыслѣ заключало въ себѣ какъ детальную разработку плана роли, такъ и технику въ узкомъ смыслѣ, т. е. технику рѣчи и жеста. Этого подраздѣленія въ XVIII вѣкѣ, однако, не существовало и подъ актеромъ съ искусствомъ разумѣли актера такъ или иначе культивировавшаго свои дарованія. Актеръ безъ искусства—простое эхо, вся его работа заключается въ томъ, что онъ заучилъ и повторяетъ свою роль; напротивъ того, актеръ съ искусствомъ умѣетъ должнымъ образомъ владѣть голосомъ, разнообразить жестъ, играетъ свободно, спокойно и естественно, [382]); у него все расчитано, основано на опредѣленной системѣ и подчинено извѣстнымъ законамъ. Актеръ съ искусствомъ, прежде чѣмъ выйти на сцену, сто разъ прошелъ свою роль и прослушалъ самого себя; восклицанія, жесты, слезы, все у него размѣчено и приготовлено [383]). Само собой, однако, искусство—ничто безъ природныхъ дарованій: природа и искусство сильны только при взаимной работѣ—alterius sic altera poscit opem res et conjurat amice [384]); въ то же время искусство, техника должны быть очень искусно скрыты отъ зрителя и, такъ сказать, невидимо существовать въ исполненіи актера [385]).

Выйдя на сцену, актеръ, подъ вліяніемъ большаго или меньшаго вдохновенія, болѣе или менѣе ярко сообщаетъ зрителю сдѣланную имъ разработку данной роли, сама же подготовительная работа уже окончена и заключалась въ той или иной системѣ разучиванія роли. Теоретики сценическаго искусства съ разныхъ сторонъ освѣщали этотъ моментъ въ творческомъ процессѣ актера и въ результатѣ дали слѣдующую систему.

Прежде чѣмъ приступить къ разучиванію роли, слѣдуетъ много, много разъ отъ начала до конца прочесть піесу, чтобы выяснить характеръ какъ всей піесы, такъ и отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ, а въ томъ числѣ и своей роли. Далѣе идутъ: съ одной стороны, заучиваніе текста, съ другой—разработка роли. Заучиваніе текста не должно вести стихъ за стихомъ, строку за строкой. Нужно раньше всего уяснить себѣ послѣдовательное сцѣпленіе идей, надо усвоить себѣ смыслъ каждой фразы, надо уяснить себѣ соотношеніе мысли, выдѣлить главную, опредѣлить

второстепенныя, ихъ соподчиненіе—словомъ, построить, такъ сказать пейзажъ своей роли. Почти такъ же детально надо разработать роли своихъ партнеровъ. Только послѣ этого можно приступить къ заучиванію текста; послѣднее необходимо дѣлать вслухъ, много разъ повторяя роль со всѣми размѣченными интонаціями; разучивъ текстъ, необходимо дать ему отлежаться въ памяти недѣлю-двѣ.

Знаніе текста вообще должно быть абсолютнымъ и роль должна повторяться безсознательно [386]). Самое заучиваніе текста также имѣетъ нѣсколько моментовъ. Въ первый изъ нихъ роль перечитываютъ такъ, какъ если бы ее читали у себя дома въ кругу близкихъ; при такомъ спокойномъ чтеніи, по возможности чуждомъ переживанія, роль будетъ разъясняться, актеръ усвоитъ себѣ логическое построеніе ея „Le raisonnement et la réflexion doivent donc être les parties dominantes dans une lecture faite en particulier.“ Въ слѣдующій моментъ роль перечитывается такъ, какъ если бы мы ее читали на засѣданіи въ академіи. Здѣсь еще нѣтъ чувства, здѣсь только логика, но здѣсь уже больше деталей: уже отдѣлана мелодія и стиль, уже достигнута точность звуковыхъ интерваловъ. Въ третій моментъ роль читается, какъ если бы ее читали съ каѳедры въ засѣданіи суда, гдѣ нужно своимъ словомъ убѣдить судей. Выразительность здѣсь уже постепенно выдвигается впередъ, къ чтенію присоединяется сила. Въ четвертый моментъ роль читается какъ съ амвона. Здѣсь надо уже не только убѣдить, но и господствовать, почему, кромѣ силы, здѣсь участвуетъ и вдохновеніе. Въ послѣдній моментъ, наконецъ, роль читается какъ въ театрѣ, гдѣ, помимо логики, стиля, силы и воли, выдвигается еще и чувство; „въ то время какъ проповѣдникъ только человѣкъ, актеръ есть дѣйствующее лицо“—„l'orateur sacré n'est qu'un homme, le comédien est la personne même en telle ou telle situation“ [387]). Итакъ, чтецъ становится актеромъ въ тотъ моментъ, когда въ свое исполненіе вноситъ свое отношеніе къ тексту и опредѣляетъ свою индивидуальность. Въ опредѣленіи своего отношенія къ словамъ роли и своей индивидуальности и заключается искусство разработки роли, но выдѣлить этотъ процессъ изъ процесса заучиванія текста невозможно: они идутъ совмѣстно. Разработка роли идетъ слѣдующимъ порядкомъ. Раньше всего уясняютъ себѣ, „каковы главныя страсти, какія изъ нихъ господствуютъ, а какія подчинены другимъ, каковы причины, ихъ вызывающія, каковъ ихъ источникъ, касаются ли онѣ предразсудковъ или положительныхъ нравовъ; какъ данное дѣйствующее лицо относится къ тому и другому, можетъ ли и должно ли оно возставать противъ одного изъ нихъ, каково его

положеніе въ піесѣ, какія задачи оно преслѣдуетъ, какова развязка?" [388])

Итакъ, психологическая разработка роли состоитъ сначала въ выясненіи психологіи безъ отношенія къ данному дѣйствующему лицу, а затѣмъ въ выясненіи роли опредѣленной личности въ данной психологической схемѣ. Здѣсь начинается построеніе характера.

Вѣдь „каждый изъ насъ имѣетъ свои жесты, свой тонъ подобно тому, какъ имѣетъ свою внѣшность, свои черты лица, свой ростъ и свой голосъ, свою личную жизнь; и наши жесты, наши интонаціи такъ же отличаются отъ жестовъ и интонацій другихъ, какъ мы отличаемся отъ другихъ въ силу того закона индивидуальности, который дѣлаетъ Петра не такимъ, какъ Павелъ и обратно. А поэтому, языкъ жестовъ Петра не таковъ, какъ языкъ жестовъ Павла, несмотря на то, что тѣ и другіе состоятъ изъ однихъ и тѣхъ же общихъ элементовъ и одинаково понятны всѣмъ людямъ безъ различія возраста и національности" [389]).

Количество характера требовалось ложно-класическими теоретиками сценическаго искусства не въ равной степени на всемъ протяженіи XVII и XVIII вв. и отъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, и роли лирическія, повидимому, могли исполняться внѣ характера, такъ сказать, по нѣкоторой отвлеченной схемѣ. Въ зависимости отъ этого, трагедія требовала меньше характера, чѣмъ комедія, которая копировала жизнь въ ея обычномъ проявленіи; комедія же создала особое амплуа характерныхъ ролей. Однако, энциклопедисты и Клеронъ требовали характеристики дѣйствующаго лица и въ трагедіи. „Кто говоритъ,—къ какому классу онъ относится, каково его положеніе въ піесѣ, каковъ складъ его характера, какъ онъ изъяснялся бы самъ съ собой?" и т. д.—спрашиваетъ Мармонтель [390]). „Каждый полъ, каждый возрастъ, каждое состояніе имѣютъ свои характерныя черты, пишетъ Клеронъ. Разница во времени, въ мѣстности, въ нравахъ и обычаяхъ очень значительна. Чего не слѣдуетъ дѣлать, чтобы постараться уйти отъ себя, чтобы слиться съ изображаемымъ лицомъ?" „Любовь Аріаны и Дидоны, ихъ сомнѣнія, ихъ отчаяніе глубоко различны". Само собой, построеніе характера роли связано съ перевоплощеніемъ, а въ отношеніи къ этому послѣднему чистые ложно-классики не сходились съ новымъ направленіемъ натурализма энциклопедистовъ. Въ началѣ XVIII столѣтія во французскомъ театрѣ настолько отсутствовало перевоплощеніе и характеръ, что, по выраженію одного изъ теретиковъ [391]): „Египтянинъ, Парфянинъ, Германецъ—всѣ одинаково напоминали французовъ"; однако, театръ значительно выигралъ бы,

если бы наши актеры изучили разницу странъ и эпохъ. Отсутствію характера въ изображаемомъ лицѣ значительно способствовало также отсутствіе пожилыхъ актеровъ. Ложно-классическій театръ не допускалъ на сценѣ пожилого актера даже при изображеніи старика и старухи и эти роли по возможности исполнялись молодыми актерами.

Лучше всѣхъ о созданіи сценическаго образа, о проникновеніи ролью говорилъ Креронъ [392]. „Ничего не творите въ піесѣ, но исчерпайте ее до конца; изучите глубоко характеры дѣйствующихъ лицъ, положеніе, дѣйствіе, діалогъ; уйдите весь въ свою роль, піесу, слейтесь, если можете, съ изображаемымъ лицомъ, усвойте себѣ его образъ мыслей, его стремленія, его душу; сообразите, за что вамъ надо взяться раньше всего; выдѣлите то, что нуждается въ выдѣленіи; будьте все время на сценѣ заняты тѣмъ, что происходитъ, и участвуйте въ этомъ сообразно съ тѣмъ, насколько вы должны соучаствовать; не говорите ничего зря, прислушивайтесь къ тому, что вамъ говорятъ; принимайте во вниманіе общественное положеніе изображаемыхъ лицъ, а отсюда тонъ ихъ рѣчи; будьте внимательны къ тому, гдѣ вы должны быть и будьте все время настороже; дайте піесѣ увлечь васъ, чтобы не казалось, что это авторъ и ваша память заставляетъ васъ читать роль“. Что же касается амплуа характерныхъ ролей, это послѣднее признавалось въ равной мѣрѣ обоими направленіями и требовало „особаго таланта“. На характерныя роли слѣдовало переходить послѣ лирическихъ подъ вліяніемъ возраста. Здѣсь техника воплощенія должна была быть виртуозной: и голосъ, и пластика, и жесть—все должно было гармонировать съ даннымъ характеромъ. „Характеръ—это то, чего нельзя ни на минуту упускать изъ виду“ въ этомъ амплуа, говоритъ Ф. Риккобони [393].

Вслѣдъ за выясненіемъ основныхъ положеній характеристики данной роли искусство актера выражается въ разработкѣ всевозможныхъ деталей, всяческихъ нюансовъ. Къ вопросу о деталяхъ относились такъ же разно, какъ къ вопросу о характерѣ. Чистые ложно-классики требовали отъ исполненія общаго колорита, общаго подъема; направленіе, созданное энциклопедистами—разработки деталей. „Публика въ театрѣ не различаетъ, не имѣетъ времени различать деталей“, писала м-мъ Риккобони къ Дидро. И цѣлыя страницы онъ писалъ ей въ возраженіе на это [394]. Тонкость исполненія заключается въ выдѣленіи деталей, въ выдѣленіи того, что подчасъ упущено авторомъ или написано между строкъ и въ лисированіи и упраздненіи того, что иной разъ у автора утомляетъ слухъ и расхолаживаетъ вниманіе зрителя. Однако,

нужно помнить при этомъ, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ, при извѣстныхъ аффектахъ, не свойственно человѣку останавливаться на подробностяхъ, съ другой стороны, что обиліе нюансовъ и тонкостей можетъ легко затемнить общую картину. [395]) Д'Аннетеръ справедливо замѣчаетъ, что нюансы въ сценическомъ искусствѣ всецѣло зависятъ отъ талантливости и вкуса актера. Что такое нюансъ, трудно сказать. То это едва уловимая градація душевныхъ движеній, то внезапный переходъ отъ одного тона къ другому, то смѣна темповъ и настроеній; то это какіе-то штрихи, выдѣляющіе главную мысль, словцо, остроту, шутку и т. д. и т. д. [396]). Къ числу тонкостей относятся и такъ называемыя jeux du théâtre—т. е. то, что на современномъ намъ сценическомъ языкѣ носитъ названіе „фортелей, трюковъ". Они наиболѣе умѣстны и чаще всего встрѣчаются въ комедіи; примѣняемые съ тактомъ, они очень интересны и пріятны, въ противномъ же случаѣ, они дѣлаютъ сценическое представленіе несноснымъ и невыносимымъ [397]).

Въ отдѣлку роли входитъ также приданіе ей большаго или меньшаго разнообразія. Разнообразіе можетъ проявиться на протяженіи одной и той же роли при исполненіи ея однимъ и тѣмъ же актеромъ въ какой-нибудь опредѣленный спектакль, но разнообразіе можетъ заключаться также и въ исполненіи однимъ и тѣмъ же актеромъ одной и той же роли въ разные спектакли, затѣмъ, въ исполненіи имъ разныхъ ролей и, наконецъ, въ исполненіи разными актерами одной и той же или различныхъ ролей. Если разнообразно распланированная роль не теряетъ отъ этого своего цѣлаго—это только желательно. Однако, разнообразію есть и извѣстный предѣлъ. Само собой, оно безгранично, если актеръ играетъ безъ предварительнаго разучиванія роли, исключительно полагаясь на вдохновеніе минуты; если же роль размѣчена и разучена, явнаго разнообразія въ исполненіи у актера не будетъ.

Искусство подготовительной работы этимъ ограничивается. Вслѣдъ за нимъ идетъ искусство исполненія роли l'art du débit—искусство игры.

Надо, однако, сказать, что теоретики ложно-классическаго сценическаго искусства, de l'art théâtral, или искусства сцены, актера, de l'art du théâtre, de l'art du comédien,—замѣтимъ, что терминъ „драматическое искусство"—l'art dramatique разумѣлъ исключительно драматическаго автора, драматическую литературу, но никогда не драматическаго актера,—итакъ, теоретики сценическаго искусства терминомъ débit опредѣляли исполненіе, главнымъ образомъ въ чисто механическомъ смыслѣ, т. е. то, что мы теперь называемъ „читкой", что же касается сценическаго искусства въ цѣломъ, они его

всегда опредѣляли терминомъ l'art de la déclamation или просто déclamation. Современное намъ понятіе „декламація" — déclamation — значительно уже: оно разумѣетъ исключительно тональную часть искусства, но въ XVII и XVIII столѣтіяхъ déclamation, происходившее отъ малоупотреблявшагося въ латинскомъ языкѣ declamatio, замѣняло общепринятый въ классическомъ мірѣ терминъ pronuntiatio, что обозначало произношеніе, провозвѣщеніе не только при помощи голоса, но и при помощи мимики, жеста и пластики. Такое опредѣленіе этого понятія установили Цицеронъ и Квинтиліанъ.

Итакъ, déclamation первоначально обозначало „искусство сцены, т. е. искусство тональное и пластическое". Л. Риккобони говоритъ: „Искусство декламаціи заключается въ присоединеніи къ разнообразнымъ модуляціямъ читки выразительности жеста съ цѣлью дать лучше почувствовать силу мысли".—„L'art de la Déclamation consiste à joindre à une prononciation variée l'expression du geste, pour mieux faire sentir toute la force de la pensée". „Декламація или, какъ говорятъ ораторы, игра—l'action—есть своего рода тѣлесное краснорѣчіе, выражающееся въ жестѣ и въ тонѣ голоса—„Est actio, quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet motu atque voce", пишетъ Баттё, повторяя, классическое ея опредѣленіе [398]). Мармонтель [399]) опредѣляетъ это понятіе нѣсколько уже. „Декламація есть искусство передачи разговора". Уже послѣ того, какъ понятіе déclamation сузилось, черезъ déclamation стали называть только „напыщенную читку" и черезъ искусство декламаціи—искусство разговаривать такъ, какъ на самомъ дѣлѣ не разговариваютъ—„donc l'art de la déclamation est l'art de parler comme on ne parle pas" [400]); слѣдовательно, въ терминъ вплелась критика самого понятія.

Ложно-классики предлагали слѣдующія основныя требованія къ сценической игрѣ. Эта послѣдняя должна быть: правдива, естественна, проста и, наконецъ, эстетична, le vrai, le naturel, le simple et les graces du débit. Постараемся опредѣлить эти положенія.

Что есть le vrai — правдивое на сценѣ? Это есть согласованность внѣшнихъ признаковъ, голоса, внѣшности, движеній, пластики, діалога,—словомъ, всѣхъ составныхъ элементовъ игры съ идеальнымъ образомъ, заданнымъ или поэтомъ или самимъ актеромъ [401]), такое опредѣленіе даетъ Дидро. Ремонъ-де-Сантъ Альбинъ [402]) развиваетъ этотъ вопросъ подробнѣе. Правдивость игры есть соединеніе и соревнованіе всѣхъ тѣхъ чертъ (apparences) исполненія, которыя способствуютъ иллюзіонированію публики. Онѣ бываютъ двухъ родовъ: однѣ вытекаютъ изъ игры актера, т. е. изъ его

искусства, а другія изъ его данныхъ, а также изъ его костюма и театральныхъ декорацій.

Игра же актера правдива постольку, поскольку она отвѣчаетъ возрасту, положенію и характеру изображаемаго лица; правдивость игры расчленяется на правдивость жеста и пластики, съ одной стороны, и декламаціи, съ другой. Такое же опредѣленіе правдивости игры даютъ и другіе теоретики сценическаго искусства [403]).

Поскольку въ понятіе о природѣ, являющейся объектомъ для искусства, входятъ явленія и образы не только дѣйствительно существующія, но и такія, существованіе которыхъ лишь возможно и допустимо, постольку наряду съ понятіемъ о правдивомъ—le vrai—существовало понятіе о правдоподобномъ на сценѣ le vraisemblable [404]). Правдивость и правдоподобіе въ сценическомъ искусствѣ, какъ ближайшее слѣдствіе подражанія природѣ, считались основнымъ его требованіемъ.

„Изображаемая на сценѣ страсть можетъ постинѣ произвести впечатлѣніе только въ томъ случаѣ, если она дѣйствительно подражаетъ природѣ и потому правдоподобна" [405]).

Что такое „естественное" на сценѣ и въ связи съ этимъ, необходимо ли оно въ сценическомъ исполненіи? Подъ „естественнымъ"—naturel—можно разумѣть, во-первыхъ, не натруженное, не вымученное, свободное, хотя въ то же время отнюдь не небрежное; какъ хорошая структура стиха часто бываетъ результатомъ большого труда, но этотъ послѣдній всегда скрытъ отъ читателя, такъ и сценическое исполненіе должно при всей своей разработкѣ производить совершенно свободное, непосредственное, естественное впечатлѣніе. Но подъ „естественнымъ" можно разумѣть нѣчто большее, а именно отсутствіе сгущенныхъ, такъ сказать, шаржированныхъ красокъ въ исполненіи. Насколько всегда необходимо первое, настолько далеко не всегда желательно второе, ибо очень часто бываетъ необходимъ на сценѣ со вкусомъ примѣняемый шаржъ; это касается, главнымъ образомъ, комедіи и комическихъ ролей [406]).

Наконецъ, простое на сценѣ—le simple—состоитъ въ низведеніи ходульности котурновъ и величія королей, въ приближеніи сценическаго образа къ обычной жизни [407]). Простота была характерной чертой игры Барона. О простотѣ заботились и энциклопедисты [408]) тщательно отдѣляя простое—le simple—отъ холоднаго—le froid, что очень часто выдается за простое.

Вопросъ о подражаніи природѣ и естественномъ—la nature, le naturel, былъ выдвинутъ еще въ XVII столѣтіи первымъ теоретикомъ ложно-классическаго искусства—Буало. Повторяясь съ тѣхъ поръ устами какъ чистыхъ ложно-классиковъ, такъ и акте-

ровъ театра Моліера и энциклопедистовъ это понятіе во всѣхъ своихъ подраздѣленіяхъ: vrai, naturel и simple каждый разъ получало свой новый оттѣнокъ и смыслъ, и, какъ замѣчаетъ Геффъ, всегда было далеко отъ истины. Когда уже въ началѣ XIX столѣтія Тальма писалъ свои разсужденія о Лекенѣ и сценическомъ искусствѣ, онъ еще разъ повторилъ слова своихъ предшественниковъ. „Актеры должны всегда ставить себѣ за образецъ природу", но въ то же время „правду во всѣхъ искусствахъ найти и усвоить—труднѣе всего [409])".

Эстетизмъ исполненія, наконецъ, заключается въ томъ, чтобы оно нравилось публикѣ. Это чисто субъективное опредѣленіе нѣсколько поясняется слѣдующимъ: „пусть изображаемое вами лицо отвѣчаетъ требуемому, но пусть оно его воспроизводитъ en beau [410])". Т. е. подражая природѣ, искусство не должно брать ее таковою, какая она есть на самомъ дѣлѣ, но должно брать ее въ прекрасномъ свѣтѣ (imiter la belle Nature), пользуясь для этого искуснымъ сплетеніемъ правды съ ложью, однако, всегда правдоподобной. Руководить художникомъ въ данномъ случаѣ долженъ вкусъ. „Вкусъ въ искусствѣ отвѣчаетъ разуму въ знаніи; предметъ знанія истина, искусства—добро и красота. При помощи разума мы распознаемъ правду отъ лжи; вкусъ есть чувство, при помощи котораго мы распознаемъ, что хорошо, что плохо и что посредственно. Хорошій вкусъ требуетъ: 1) подражанія „прекрасной" природѣ въ абсолютномъ и относительномъ для насъ значеніи этого слова и 2) „совершеннаго" подражанія „прекрасной" природѣ [411]). Такимъ образомъ, въ своемъ эстетизмѣ ложно-классическій театръ былъ вполнѣ послѣдователенъ и педантиченъ: онъ его распространялъ на исполненіе, на внѣшнія данныя, на хорошія манеры актера и его возрастъ.

Кромѣ этихъ основныхъ требованій—требованій, какъ видно изъ ихъ опредѣленія и справедливаго замѣчанія Геффа, совершенно субъективныхъ, ложно-классическій театръ предъявлялъ еще и другія, въ зависимости отъ рода драматическаго произведенія. Трагедія и комедія требовали совершенно разной читки и разной игры, что и составляетъ главное отличіе ложно-классическаго театра отъ театра школьнаго.

Ложно-классическій театръ былъ по существу театромъ трагедіи и если комедія и имѣла въ немъ мѣсто, то это, главнымъ образомъ, благодаря таланту Моліера, который, кстати, не носилъ чисто ложно-классическаго характера. Поэтому-то Дора, напримѣръ, разумѣетъ въ своей дидактической поэмѣ „только декламацію трагическую, какъ болѣе близкую къ искусству вообще, а потому и отвѣчающую термину „декламація" [412]).

Кромѣ того, ложно-классическая муза, особенно же трагическая, не допускала иной формы изложенія, какъ стихотворная. Отличіе же стиха отъ прозы заключается въ наличности въ стихѣ ритма и рифмы; а разная структура стиха и прозы приводила къ разной декламаціи: музыкальность стиха къ музыкальности читки; Вольтеръ говорилъ: „стихотворная рѣчь выше обыкновеннаго разговора, а слѣдовательно и голосъ въ ней долженъ быть возвышеннѣе [413])". Слѣдовательно первое, что опредѣляло читку—была форма изложенія и трагедія, писавшаяся только стихами требовала болѣе возвышенной, болѣе музыкальной декламаціи, чѣмъ комедія, писавшаяся, обыкновенно прозой. Различіе въ содержаніи и характерѣ трагедіи и комедіи еще болѣе опредѣляло читку и дѣлало ее еще болѣе различной. Комедія изображала обыкновенную жизнь, была полна жанра, характера, подчасъ даже карикатурнаго портретизма; здѣсь не было ни боговъ, ни героевъ съ возвышенной душой и неземными страстями и чувствами—здѣсь дѣйствующія лица были обыкновенными людьми съ обыкновенными духовными организаціями; конкретная жизнь была объектомъ комедіи; цѣль ея—веселая насмѣшка. Въ трагедіи все было обратно. Трагедія изображала необыкновенную жизнь, жанръ и характеры въ ней отсутствовали, о портретизмѣ не могло быть и рѣчи; здѣсь участвовали боги, герои съ возвышенной душой и неземными страстями и чувствами, съ исключительной духовной организаціей; не конкретная жизнь, а абстрактная идея была объектомъ трагедіи; наконецъ, цѣль трагедіи—ужасъ и состраданіе. Далѣе, трагедія была риторична, дѣйствующія лица больше говорили о своихъ душевныхъ волненіяхъ, чѣмъ дѣйствовали; комедія была вся въ дѣйствіи; все это въ связи съ формой изложенія не могло не отразиться на способѣ исполненія.

Но на протяженіи полутора столѣтій художественная мысль не могла быть неподвижной; такія положенія, какъ правдивость, естественность, простота и эстетичность не могли не получать различныхъ оттѣнковъ въ зависимости отъ призмы пониманія ихъ тѣмъ или инымъ поколѣніемъ. Поэтому то, при болѣе или менѣе постоянныхъ и незыблемыхъ основныхъ положеніяхъ, выводы относительно пріемовъ сценической игры могли и должны были быть далеко непостоянными. Такъ какъ имѣется возможность разбить полтора столѣтія на рѣзкіе періоды и направленія въ этомъ отношеніи, мы разсмотримъ ихъ въ исторической послѣдовательности.

Начало ложно-классической игры относится ко времени Корнеля или, вѣрнѣе, ко времени Расина [414]).

Дора говоритъ объ этомъ слѣдующее. „Только со времени появленія Корнеля начинается исторія декламаціи и при томъ исторія ея лучшихъ дней. Затѣмъ слѣдуетъ Расинъ; и Шанмеле (1641—1698) была тѣмъ счастливымъ даромъ, которымъ любовь хотѣла украсить сцену. Расинъ съ восторгомъ сталъ учить очаровательную актрису, которая всѣмъ сердцемъ шла на встрѣчу урокамъ подобнаго наставника. И что это были за уроки“ [415])! Другой авторъ, аббатъ Дюбо, пишетъ: „Извѣстно, съ какимъ успѣхомъ играла Шанмеле роль Федры, которую она стихъ за стихомъ прошла подъ руководствомъ Расина“ [416]); и въ другомъ мѣстѣ, говоря о композиторахъ мелодій для декламаціи въ античномъ театрѣ, онъ пишетъ, что „по ихъ указаніямъ подчасъ одно мѣсто приходилось говорить слабѣе, чѣмъ, казалось бы, требовалъ этого смыслъ, для того, чтобы имѣть возможность тѣмъ сильнѣе сказать нѣсколько слѣдующихъ за симъ стиховъ. Такъ поступала актриса, которая разучила подъ руководствомъ Расина роль Монимы въ Митридатѣ. Расинъ, столь же великій декламаторъ, какъ и поэтъ, научилъ ее ослаблять голосъ при произношеніи стиховъ (Актъ 3, сц. 3):

Si le sort ne m'eut donnée à vous,
Mon bonheur, dépendoit de l'avoir pour époux
Avant que votre amour m'eut envoyé ce gage
Nous nous aimions

для того, чтобы имѣть возможность сказать октавой выше слѣдующія за симъ слова:

Seigneur, vous changer de visage [417]).

Свидѣтельство другихъ современниковъ позволяетъ намъ уяснить себѣ подробнѣе Расиновскую систему декламаціи и методъ его преподаванія. Такъ, по словамъ сына Расина, „его отецъ разбиралъ съ Шанмеле ея роль стихъ за стихомъ, указывалъ ей жесты, диктовалъ ей мелодію и даже записывалъ ее (il notait). О манерѣ Шанмеле декламировать данныя сходятся: она пѣла стихи, т. е. декламировала на распѣвъ; это было мелодированіе, приближавшееся къ декламаціи античныхъ актеровъ [418]). Изъ всѣхъ современниковъ только аббатъ Д'Алленваль настаиваетъ на томъ, что пѣвучая и размѣренная декламація была ея личнымъ недостаткомъ и всѣ старанія Расина исправить его не привели ни къ чему [419]). Возможно, само собой, что въ ея время такъ декламировали всѣ актеры театра Отель Бургонь; но несравненно вѣроятнѣе, что между ихъ вообще приподнятой читкой и впервые правильно каденсированной размѣренной декламаціей Шанмеле была огромная разница; принципы античной декламаціи черезъ посредство Расина, а, быть можетъ

еще и другихъ руководителей имѣли здѣсь, очевидно, большое вліяніе. Эти же принципы, конечно, постепенно водворялись и въ исполненіе актеровъ театра Отель Бургонь, сплетаясь съ ихъ неистовой, кричащей, приподнятой декламаціей стараго французскаго театра.

Еще дальше Шанмеле пошла преемница ея ролей Дюкло (1672—1748); послѣдняя служила раньше въ оперѣ, и лишь затѣмъ перешла въ драму, куда была принята за исключительную красоту своего голоса, въ одно и то же время составившаго ея славу и бывшаго ея недостаткомъ: зная его достоинства она имъ злоупотребляла. „Она не читала свои роли, а распѣвала ихъ какъ псалмы, декламировала ихъ съ исключительной напыщенностью—les psalmodia ou les déclama avec une emphase exagérée. Пріемъ, преподававшійся Расиномъ Шанмеле, очевидно, былъ присущъ и ей; по свидѣтельству Дора,—„она декламировала октавами", причемъ, какъ Расинъ записывалъ—notait—мелодію декламаціи, такъ и въ данномъ случаѣ „можно было точно записать интонаціи Дюкло [420])". Вольтеръ называлъ ея читку mélopée théâtrale, пользуясь античнымъ терминомъ, выражающимъ, впрочемъ, причину, а не слѣдствіе [421]). По словамъ Дора [422]) именно она а, слѣдовательно, не Шанмеле и „ввела въ декламацію эту своебразную музыку, это пѣніе". О манерѣ ея игры данныя сходятся. Она всѣ свои роли играла совершенно одинаково, извергая цѣлый фонтанъ словъ (lançant les morceaux à panache), какъ пѣвецъ поетъ бравурную арію и вдыхая воздухъ въ любовныхъ тирадахъ, какъ запасаются имъ въ романсахъ, Она и ея подражатели дѣлали изъ своихъ ролей шаблонныхъ маріонетокъ въ роскошныхъ платьяхъ, съ величественными жестами, напоминающихъ скорѣе Версальскихъ щеголей, чѣмъ античныхъ героевъ. Они не играли свои роли, а читали ихъ. Они не „дѣйствовали", они не одухотворяли трагедію, они приводили ее къ системѣ разговоровъ, въ которыхъ они развивали какой-нибудь бравурный мотивъ, щеголяя красотой своего голоса и трагедія у нихъ становилась діалогизированнымъ разсказомъ [423]).

Итакъ, Расинъ ввелъ декламацію на распѣвъ и октавами, декламацію, которую можно было бы положить на ноты; другими словами, онъ ввелъ въ современный ему театръ принципы классическаго античнаго театра, положилъ основаніе ложно-классической игрѣ. Вновь созданное искусство тотчасъ нашло себѣ послѣдователей. Очень интересно этотъ моментъ эволюціи искусства объясняетъ Мармонтель. Въ эпоху возрожденія понятія о ритмѣ не существовало въ обиходѣ современныхъ языковъ; стихи отличались отъ прозы только равнымъ количествомъ слоговъ и тѣмъ

созвучіемъ окончаній, которыя мы назвали рифмой; но, къ счастію драматической поэзіи, рифма, придающая современнымъ стихамъ монотонность, тогда только оттѣняла въ ней дѣленія, не присоединяя къ тому ни кадансовъ, ни размѣра; такимъ образомъ, отъ природы наши стихи приближались къ свободной и разнообразной просодіи обыкновенной рѣчи. Нашъ слухъ не былъ пріученъ къ красотѣ гармоніи и актеры, выходившіе на сцену въ натуральномъ видѣ безъ котурновъ и масокъ, исполняли эти простые стихи совершенно просто: за недостаткомъ искусства они были близки къ истинѣ, къ истинному искусству. Однако, они были только близки къ истинѣ, но истина все же была внѣ ихъ: чѣмъ декламація ихъ была проще, тѣмъ она была менѣе благородна, тѣмъ меньше было въ ней достоинства, ибо совершенное подражаніе красотамъ природы вытекаетъ изъ соединенія этихъ качествъ. Но эту золотую середину очень трудно уловить и, чтобы избѣгнуть грубости (la bassesse) бросились къ напыщенности. Необычайность плѣнила толпу и увлекла ее за собой; стали думать, что герои должны были пѣть въ разговорѣ; до тѣхъ поръ естественность видѣли на сценѣ только въ неизящномъ, грубомъ видѣ, а потому съ увлеченіемъ стали аплодировать искусству блестящему и благородному, а такъ какъ крайности всегда только увеличиваются, то искусство все больше и больше отдалялось отъ природы [424])".

Къ поясненію Мармонтеля остается только добавить, что обращенію къ напыщенности сильно содѣйствовало увлеченіе античнымъ міромъ, гдѣ стихи были, какъ у ложноклассиковъ—ритмированы и гдѣ для ихъ исполненія прибѣгали къ тому, что по современнымъ понятіямъ приближалось къ пѣнію. Декламація нараспѣвъ съ разъ навсегда опредѣленными нюансами и мелодіей были наслѣдіемъ античнаго сценическаго искусства, которое требовало, особенно въ монологахъ—кантикахъ—пѣнія почти въ истинномъ значеніи слова и, по всей вѣроятности, точно опредѣляло мелодію и нюансы декламаціи, а также ритмъ соотвѣтствующихъ жестовъ.

Параллельно съ этимъ направленіемъ искусства развивалось другое, ему противуположное; его провозвѣстникомъ былъ Мольеръ (1662—1673); въ дѣтствѣ онъ учился въ Клермонской іезуитской школѣ ---), гдѣ, несомнѣнно, если не участвовалъ въ школьныхъ спектакляхъ, то, во всякомъ случаѣ, былъ ихъ очевидцемъ; затѣмъ, онъ долгое время принадлежалъ къ французскому провинціальному національному театру и, наконецъ, по нѣкоторымъ свѣдѣніямъ, былъ ученикомъ извѣстнаго итальянскаго актера Скарамуша; [425]) если послѣднее и не имѣло мѣста, то во всякомъ случаѣ, онъ былъ

къ итальянцамъ близокъ, что не замедлило отразиться на всей его литературной дѣятельности. Такимъ образомъ, Мольеръ развивался какъ актеръ въ совершенно иныхъ условіяхъ, а кромѣ того, если его и могли коснуться нововведенія ложноклассиковъ, то лишь въ очень слабой степени, ибо ихъ вниманіе было сосредоточено, главнымъ образомъ, на трагедіи и трагикахъ, а по своему амплуа и литературному дарованію, Мольеръ былъ комикомъ; въ виду этого очевидно, по мнѣнію современниковъ, трагедію онъ игралъ скверно [126]).

Знаменитымъ ученикомъ Мольера былъ Баронъ; случай привелъ послѣдняго къ нему еще въ дѣтствѣ и сблизилъ ихъ настолько, что Мольеръ заботился о немъ, какъ о родномъ сынѣ; но что самое главное—онъ воспиталъ его, какъ актера [127]).

По словамъ Вольтера, „Мольеръ воспиталъ и возрастилъ человѣка, который, благодаря исключительности своего таланта и природныхъ данныхъ, заслуживаетъ славу въ потомствѣ: это актеръ Баронъ, прекрасный исполнитель какъ комедіи, такъ и трагедіи“. Современники писали о немъ: „Какая простота, какая естественность въ его игрѣ! Будучи далекимъ отъ того, чтобы выпѣвать каждый стихъ и каждое слово и эффектно подчеркивать красивыя мѣста, замѣтныя и безъ того, онъ воплощалъ въ чувствѣ каждую мысль, онъ выдѣлялъ только тѣ чувства и тѣ выраженія, которыя казались скрытыми“ [128]). Такимъ образомъ, игра Барона была прямо противоположна модной игрѣ современныхъ актеровъ; сопоставляя ихъ Мормонтель [129]) говорилъ: ложноклассическая декламація не могла не вызвать себѣ подражанія и, такъ какъ крайности всегда только увеличиваются, искусство стало все болѣе и болѣе удаляться отъ природы до той поры, покуда одинъ необыкновенный человѣкъ не взялъ на себя смѣлость сразу вернуть ее назадъ—это былъ Баронъ, ученикъ Мольера, положившій основаніе прекрасной декламаціи. Баронъ говорилъ декламируя или, скорѣе, читая стихи, какъ онъ это опредѣлялъ лично, потому что его ужасало одно слово „декламація“. Его тонъ, его жестъ, всѣ его движенія всегда были естественны. Подчасъ даже слишкомъ простой, но всегда естественный, онъ полагалъ, что король у себя въ кабинетѣ вовсе не долженъ быть тѣмъ, что называется „театральнымъ героемъ“. Декламація Барона вызывала удивленіе вмѣстѣ съ очарованіемъ, въ ней находили совершенство искусства, простоту и благородство въ одно и то же время; игру спокойную, но безъ холода; игру сильную и темпераментную, но изящную (avec décence); безконечное число нюансовъ, незамѣтныхъ для зрителей. Барону, между прочимъ, принадлежитъ извѣстная оцѣнка ложноклассиче-

скаго жеста: „Правила запрещаютъ поднимать руки выше головы. Какое мнѣ дѣло до этого, если ихъ туда толкаетъ страсть! дайте ей распоряжаться: она знаетъ лучше всякихъ правилъ, что ей дѣлать“ [430]). Другимъ ученикомъ Мольера былъ комикъ-буфъ Ла-Торильеръ; онъ также отличался естественностью исполненія, однако, при этомъ часто впадалъ въ шаржъ [431]). Тѣхъ же принциповъ игры, которые исповѣдывалъ Баронъ, держалась его знаменитая современница Лекувреръ. Какимъ путемъ она пришла къ однимъ и тѣмъ же съ нимъ выводамъ—неизвѣстно. Говорятъ, что у нея былъ небольшой и малозвучный голосъ; возможно, что это и толкнуло ее къ внутренней разработкѣ и простотѣ исполненія взамѣнъ внѣшне блестящей декламаціи современныхъ актрисъ. Она была ученицей актера Легранъ-отца; актеромъ онъ былъ посредственнымъ, но преподать принципы сценическаго искусства, видимо, умѣлъ хорошо [432]). Глубокой же внутренней разработкѣ ролей она научилась, надо думать, у Вольтера, который, впрочемъ, былъ на сторонѣ патетической читки. Игра Лекувреръ сильно отличалась отъ игры ея предшественницъ и создала цѣлую реформу сценическаго искусства во Франціи. Слава объ этомъ прошла даже въ Италію, гдѣ было сочинено въ ея честь слѣдующее стихотвореніе. „Очаровательная Лекувреръ одна только не пошла путемъ голоса, по которому неслись въ галопъ ея товарищи. Плачетъ ли она или страдаетъ—она дѣлаетъ это безъ возмутительныхъ рычаній“. Другой современникъ, Бошанъ (Beauchamps), также въ стихахъ воспѣлъ естественность ея игры. „Вы та, которая заставили насъ познать красоту пріятной простоты; вы та, которая презирая предразсудки, сумѣли создать новое искусство нравиться; вы, чьи ласковые звуки, невѣдомые доселѣ, выражаютъ порывы сердечныхъ страстей. До того, какъ вы пришли путемъ множества успѣховъ показать намъ достоинства благородной естественности, Парижъ воображалъ, что все находится въ рукахъ искусства, а чувство не имѣетъ значенія и театръ, будучи жертвой декламаторшъ, давалъ зрителямъ только холодныхъ артистокъ“ [433]). Д'Алленваль, наконецъ, писалъ о ней: „она очаровала всѣхъ совершенно новымъ способомъ чтенія стиховъ естественнымъ и правдивымъ“ [434]). Она же первая сдѣлала попытку реформировать сценическій ложноклассическій костюмъ: въ 1727 году она внесла различіе костюма обыкновеннаго городского отъ придворнаго. Клеронъ и Лекенъ впослѣдствіи продолжали эту реформу.

Лекувреръ была близка къ Вольтеру, который, хотя и былъ большимъ консерваторомъ въ дѣлѣ сценическаго искусства, предпочиталъ напыщенную читку и не раздѣлялъ впослѣдствіи же-

ланій Клеронъ реформировать костюмъ, однако оцѣнилъ ея игру. Онъ говорилъ: „это неподражаемая актриса, она словно изобрѣла искусство говорить отъ сердца и освѣщать чувствомъ и правдивостью то, что было полно раньше помпы и декламаціи“ [435]). Подражатели Лекувреръ, какъ, напримѣръ, Саррацинъ (1689—1762), увлекаясь простотой исполненія, стали переходить въ этомъ направленіи извѣстную грань и давали вмѣсто простоты простоватость. По словамъ Вальтера, Саррацинъ, напримѣръ, читалъ стихи словно газету.

Мольеровское направленіе сценическаго искусства являлось прямымъ продолженіемъ направленія французскаго народнаго театра и театра итальянскаго. Разница была, однако, видимо, только въ благородствѣ и мягкости. Текстъ Мольеровскихъ комедій, сплошь да рядомъ пересыпанный грубыми остротами, былъ все же значительно смягченъ относительно домольеровской комедіи подъ вліяніемъ итальянцевъ, что не замедлило, очевидно, отразиться и на манерѣ исполненія, хотя въ массѣ послѣдователи его школы, какъ, напримѣръ, Ла-Торильеръ, надо думать, продолжали быть безвкусными и грубыми буффонами.

Несомнѣнно, оба направленія имѣли своихъ защитниковъ и поклонниковъ въ зрительномъ залѣ. Слава Дюкло была велика и ей не пришлось бы ее дѣлить ни съ кѣмъ, если бы не появилась Лекувреръ. Искусство этой послѣдней поддержало всѣхъ тѣхъ, кто сознательно или безсознательно былъ противникомъ пѣвучей декламаціи и призвало ихъ къ протесту. Отклики его мы находимъ, между прочимъ, въ сочиненіяхъ Л. Риккобони, что вполнѣ понятно-такъ какъ онъ былъ итальянскимъ актеромъ, а также въ „Traité du récitatif“ и въ „Entretien sur les defauts de la déclamation“. Говоря о заимствованіи ложноклассической трагедіи изъ античной, Риккобони возмущался, почему изъ этой послѣдней французы изгнали все, что не соотвѣтствовало современности: хоръ, аккомпаниментъ музыкальныхъ инструментовъ, котурны, маски и т. д., но удержали то, что казалось бы, наименѣе необходимо, а именно—пѣвучую декламацію [436]). „Я убѣжденъ, что ошибочно представлять себѣ театральную декламацію такой, каковою ее видятъ во Франціи. Надо декламировать настолько натурально, чтобы заставить зрителя думать, что то, что актеръ говоритъ, онъ думаетъ въ данный моментъ. Главнѣйшая задача актера—заставить зрителей иллюзіонировать и убѣждать ихъ, насколько возможно, что трагедія не фикція, но что это дѣйствуютъ и говорятъ сами герои, а не актеры, которые ихъ изображаютъ. А трагическая декламація поступаетъ какъ разъ наоборотъ: первыя же раздающіяся со сцены слова

дають почувствовать, что все это фикція; при этомъ актеры говорятъ настолько необыкновенно и неестественно, что ошибиться въ этомъ нельзя никакъ". „Большинство зрителей изъ французовъ потеряли критерій правдивости игры, исподволь привыкнувъ къ театральной декламаціи. И, если при этомъ трагедія все же трогаетъ слушателей, то это потому только, что они иллюзіонируютъ по привычкѣ, безъ участія здраваго смысла". „Не знаю, найдется ли христіанинъ способный въ наказаніе за великій грѣхъ прослушать цѣлую трагедію". „Почти всѣ иностранцы, которымъ приходится услышать трагическую декламацію впервые, находятъ ее чрезвычайно гнусной; я находилъ въ Парижѣ даже среди французовъ лицъ, которые ужасаются подобной декламаціей [437]).

Со смертью Лукуврерь и Барона, Мольеровское направленіе зачахло и принципы Расина, Шанмеле и Дюкло восторжествовали, какъ снова единственные полновластные законодатели, какъ традиція, какъ узаконенная форма, какъ шаблонъ. Великій философъ Вольтеръ, въ сущности, шелъ по стопамъ Расина и, если отступалъ отъ него, то лишь потому, что его философскій умъ и успѣхъ игры Лекуврерь не могли не повліять на его отношеніе къ сценическому искусству. Отступленіе его въ этомъ направленіи было пропорціонально и эквивалентно отступленію его трагедіи отъ трагедіи XVII вѣка: Вольтеръ былъ глубже, психологичнѣе и строже. Стоя близко къ театру, какъ авторъ, Вольтеръ вліялъ, конечно, и на игру актеровъ [438]) хотя, съ другой стороны, не ему пришлось дать ея теоретизацію и обоснованіе.

Подъ его руководствомъ играла нѣкоторое время Клеронъ (1723—1803); начала она свою карьеру, подобно Дюкло, въ оперѣ, почему перейдя въ драму стала также декламировать на распѣвъ; одинъ музыкантъ изъ оркестра Comédie Fransaise компоновалъ ей мелодію для монолога Альзиры, (il notait sa déclamation), причемъ при исполненіи его она ей точно слѣдовала; его работа въ данномъ случаѣ была, очевидно, аналогична работѣ Расина, руководившаго игрою Шанмеле. Услышавъ ее Дюкло ее очень похвалила [439]). Современники характеризуютъ ея исполненіе въ эту пору слѣдующимъ образомъ. „Ей можно бы предложить нѣсколько свободнѣе вести діалогъ"; „чѣмъ больше у актрисы таланта, тѣмъ опаснѣе, что она похоронитъ истинное качество діалога подъ покровомъ ложнаго блеска декламаціи; въ ея роляхъ все форсировано". По словамъ Дидро, она была слишкомъ неестественна и играла „какъ автоматъ" [440]). Столкнувшись съ Клеронъ, Вольтеръ, былъ восхищенъ ею, но, видя недостатки ея, сталъ ее воспитывать. По его мнѣнію, она слишкомъ вырисовывала стихи, рѣчь ея была

очень монотонна и ей слѣдовало бы порою нажимать педаль не декламируя presser sans déclamer, т. е. говорить тираду на одномъ сплошномъ и стремительномъ порывѣ и тонѣ, чтобы затѣмъ, замедливъ нѣсколько стиховъ, придать имъ тѣмъ болѣе вѣсу. Такъ, указывая ей на одинъ стихъ, въ которомъ Электра призываетъ Эвменидъ, онъ говорилъ, что голосъ постепенно долженъ возрастать, становясь все величественнѣе и ужаснѣе—„d'une manière pompeuse et terrible" и стихъ долженъ заканчиваться возгласомъ, внушающимъ ужасъ—„et finir par des éclats qui portassent la terreur dans l'âme". Эвмениды требуютъ голоса болѣе сильнаго, чѣмъ человѣческій „Les Eumenides demandent une voix plus qu'humaine" [441]), Вмѣстѣ съ тѣмъ, Вольтеръ обращалъ ея вниманіе на то, что она слишкомъ четко артикулировала при произнесеніи стиховъ, благодаря чему декламація выигрывала въ величественности, но теряла въ чувствѣ. По словамъ Мармонтеля, Вольтеръ вообще требовалъ въ декламаціи той же помпы, которая заключалась въ трагическомъ стилѣ драматическаго произведенія и училъ декламировать въ тонѣ непрерывной и монотонной ламентаціи [442]).

Въ это время традиціи ложноклассической игры уже перестали быть только традиціями, получили свою теоретизацію и были уложены въ рамки опредѣленныхъ правилъ. Вольтеръ успѣлъ къ этому времени нѣсколько смягчить и углубить принципы игры, а отсутствіе послѣдователей Мольера заглушило протестъ. Направленіе сценической игры казалось установившимся; но какъ разъ въ это время раздался голосъ протеста со стороны энциклопедистовъ. Чтобы уяснить себѣ протестъ энциклопедистовъ, необходимо по возможности установить характеръ современнаго имъ направленія.

Законодатели сценическаго искусства были Дюбо и Ремонъ де Сентъ Альбинъ.

Дюбо писалъ вполнѣ увѣренно, но не достаточно опредѣленно. „Такъ какъ цѣль трагедіи вызвать ужасъ и состраданіе, такъ какъ смыслъ этого произведенія—чудесное, надо придать дѣйствующимъ лицамъ какъ можно больше достоинства. Мы требуемъ отъ трагическаго актера величія и достоинства во всей его игрѣ: онъ долженъ говорить тономъ болѣе приподнятымъ, болѣе значительнымъ и сдержаннымъ, чѣмъ въ обыденной рѣчи. Его жесты должны быть размѣренны и благородны, его поступь значительна и видъ серьезенъ" [443]). Далѣе, сравнивая современную игру трагическихъ актеровъ съ игрою прежнихъ трагиковъ, Дюбо обращаетъ вниманіе на то, что характерной чертой ложноклассической игры является благородство. Что же касается Ремонъ де Сентъ Альбина, послѣдній

старался примирить Дюбо съ протестантами въ пользу существовавшаго положенія вещей. „Одинъ изъ наиболѣе спорныхъ вопросовъ въ искусствѣ актера, надо ли декламировать въ трагедіи. Подъ декламаціей разумѣютъ очень часто ту напыщенную читку, то безсмысленное и монотонное пѣніе, которое, будучи далеко отъ природы, только оскорбляетъ слухъ и ничего не говоритъ ни уму, ни сердцу. Такая декламація должна быть исключена изъ трагедіи. Нужно избѣгать слишкомъ приподнятой читки вездѣ, гдѣ рѣчь идетъ о выраженіи своихъ чувствъ, а также въ простомъ разговорѣ и резонерскихъ мѣстахъ. Во всѣхъ же остальныхъ случаяхъ напыщенная декламація допустима и даже необходима. Величіе многихъ мѣстъ трагедіи требуетъ и величія въ исполненіи, особенно это касается легендарныхъ мѣстъ трагедіи“ и т. д. [444]).

О томъ, какъ это выражалось практически, писалъ сынъ Л. Риккобони, Ф. Риккобони. „Современная декламація состоитъ изъ силы и монотонности. Декламируютъ слѣдующимъ образомъ: начинаютъ низко, слова произносятъ съ аффектированной медлительностью, тянутъ звуки нисколько не измѣняя ихъ, затѣмъ внезапно, на полусловѣ, ноту повышаютъ и стремительно возвращаются къ прежней нотѣ; въ моменты страсти говорятъ съ неистовой силой, держась одной и той же ноты“. „Трагедію считаютъ необходимымъ начинать на басовыхъ нотахъ безо всякой силы, безъ темперамента, словно рѣчь идетъ о смерти великаго Могола, постепенно увеличивая выразительность къ концу піесы“. „Всѣ стихи заканчиваютъ въ воздухъ, не обозначая тономъ ни точекъ, ни запятыхъ“. И думая найти выходъ изъ этого Ф. Риккобони предлагалъ обозначить точки понижая голосъ на квинту, не понимая того, что это является лишь видоизмѣненіемъ прежней монотонности. Однако, у него мы находимъ и попытки создать положительный методъ игры. „Трагическіе стихи, говоритъ онъ, должны произноситься такимъ голосомъ, какого требуетъ ихъ внутренній смыслъ“ [445]). Такимъ образомъ, естественность игры Барона и Лекувреръ съ ихъ смертью была утеряна, уступивъ мѣсто на этотъ разъ хотя уже не пѣнію Шанмеле и Дюкло, но все же трагическому пафосу ложноклассической школы.

Возвращеніе къ Барону было совершено энциклопедистами: Дидро и Мармонтелемъ. По словамъ послѣдняго, въ основаніи принциповъ сценическаго искусства долженъ лежать примѣръ Барона [446]): „декламація какъ и стиль, можетъ быть благородной, величественной, трагической и, въ то же время простой; экспрессія, чтобы быть живой и проникать въ глубину, требуетъ градацій, нюансовъ и неожиданныхъ, внезапныхъ рисунковъ“. Лессингъ,

какъ руководитель Гамбургскаго театра, еще ближе къ практикѣ сталъ разъяснять новыя требованія, предъявляемыя къ сценическому искусству. Вопросы темпа и мелодіи декламаціи, составлявшие наиболѣе характерныя и слабыя мѣста ложноклассической декламаціи были имъ разобраны самымъ тщательнымъ образомъ. „Темпъ— это та степень медленности или скорости, съ которой выполняется тактъ. Равномѣрность темпа необходима въ музыкѣ, но въ декламаціи совсѣмъ иное дѣло. Если мы будемъ смотрѣть на періодъ, состоящій изъ нѣсколькихъ членовъ, какъ на особую музыкальную піесу, а члены его примемъ за такты, то эти члены не должны произноситься съ одинаковою скоростью даже въ томъ случаѣ, если они одинаковой длины и состоятъ изъ одинаковаго количества равномѣрныхъ слоговъ. Они не могутъ имѣть одинаковой силы и достоинства ни по отношенію къ ясности и выразительности, ни по отношенію къ тому чувству, которымъ проникнутъ весь періодъ. Поэтому естественно, что тѣ члены, которые имѣютъ менѣе значенія, произносятся скоро, бѣгло, какъ бы небрежно, а на болѣе важныхъ останавливаются, протягивая ихъ, отчеканивая каждое слово, каждый слогъ. Оттѣнки этого выраженія безконечны, и хотя ихъ нельзя обозначить никакими искусственными дѣленіями времени и опредѣлить ихъ относительное достоинство, однако ихъ различаетъ самый неразвитый слухъ такъ же точно, какъ выражается самый необразованный человѣкъ, когда рѣчь льется отъ сердца, полнаго чувствомъ, а не взята лишь изъ запаса, усвоеннаго твердой памятью. И если прибавить къ этому интонацію, т. е. не только переходъ голоса отъ высокихъ нотъ къ низкимъ, отъ сильнаго тона къ слабому, но и отъ грубаго въ нѣжный, отъ отрывистой рѣчи къ плавной, даже отъ тона суроваго въ ласковый,—конечно, тамъ, гдѣ это нужно,—тогда передъ нами явится та натуральная музыка, противъ которой не можетъ устоять наше сердце. Оно чувствуетъ, что рѣчь льется отъ души, а искусство участвуетъ въ ней лишь постольку, поскольку само оно можетъ приблизиться къ природѣ“ [447]). Что же касается интонацій, ихъ богатство и разнообразіе безгранично. „Нѣтъ такой страсти, такого движенія души, такого элемента душевнаго движенія, которые не имѣли бы своего индивидуальнаго жеста, своей интонаціи, своей мелодіи и своей пропорціи въ томъ и другомъ. Въ рѣчи періоды бываютъ простые и сложные; сложные могутъ имѣть два, три, четыре, пять, шесть составныхъ членовъ и болѣе. И каждый членъ періода требуетъ своей опредѣленной интонаціи, своего опредѣленнаго жеста, сопровождающихъ его отъ начала и до конца, заканчивающихъ его, выдѣляющихъ вводное предложеніе, опредѣляющихъ начало слѣ-

дующаго члена періода и остановки. Одна интонація начинаетъ первую часть періода, другая вторую, еще другая третью, и, наконецъ, вполнѣ опредѣленная интонація говоритъ слушателю объ окончаніи періода. Въ каждомъ хорошо построенномъ періодѣ есть своя мелодія, гармоничность, свой музыкальный счетъ, свои измѣненія мелодіи, гармоничности и счета; тоже самое и въ жестѣ" [448]).

Держась взглядовъ на сценическое искусство прямо противоположныхъ взглядамъ Вольтера, энциклопедисты старались вліять и на современный театръ. Долгое время Мармонтель спорилъ съ Клеронъ относительно ея трагической декламаціи, находя въ ея игрѣ слишкомъ много шума и порыва, мало гибкости, правды и, главнымъ образомъ, слишкомъ много необузданной силы, которая лишала исполненіе чувства. Клеронъ сначала ему возражала, опираясь на авторитетъ Вольтера и своихъ поклонниковъ, но наконецъ, поддалась его увѣщеваніямъ [449]). Переломъ совершался въ ней, однако, въ теченіе почти десяти лѣтъ въ обстановкѣ глубокихъ и кропотныхъ исканій и волненій. Клеронъ чувствовала, что требованія сценической правды ведутъ къ разрыву съ общепринятыми принципами декламаціи, и разладъ между теоріей и практикой мучилъ ее. Боясь произвести новые опыты въ Парижѣ она поѣхала въ 1753 году въ провинцію, въ Бордо, и здѣсь, воспользовавшись небольшими размѣрами сцены, рѣшила сыграть трагедію по новому, „для себя". Этотъ простой, спокойный способъ исполненія сначала вызвалъ недоумѣніе [450]), но вскорѣ побѣдилъ публику. Воодушевясь успѣхомъ своего опыта въ провинціи, она повторила его по пріѣздѣ въ Парижъ. Мармонтель писалъ въ своихъ мемуарахъ [451]). „Она должна была играть Роксану въ маленькомъ Версальскомъ театрѣ. Я пошелъ къ ней въ уборную и впервые увидѣлъ, что она одѣта въ султанъ безъ панье, руки у нея полуобнажены, словомъ въ настоящемъ восточномъ костюмѣ. Я ее съ этимъ поздравилъ. „О, вы будете довольны мною, сказала она. Я только что ѣздила въ Бордо. Мнѣ пришло тамъ въ голову измѣнить свою игру и попробовать ту простую декламацію, которой вы всегда хотѣли отъ меня. Она имѣла тамъ огромный успѣхъ. Я ее попробую еще и здѣсь на этой маленькой сценѣ и, если опытъ окажется удачнымъ и на этотъ разъ—прощай старая декламація".

Вмѣстѣ съ Мармонтелемъ Дидро, Гриммъ, Бошамонъ, Колле и др. художественные критики восторженно привѣтствовали происшедшій въ ней переломъ. Колле предсказывалъ, что Клеронъ достигнетъ искусства Лекувреръ. „Ея успѣхи слишкомъ замѣтны и изумительны, чтобы не вызвать дальнѣйшихъ; быть можетъ, она достигнетъ даже совершенства [452])". Одинъ только Вольтеръ воз-

державался отъ хвалебныхъ гимновъ, боясь, чтобы при слишкомъ сильномъ развитіи этого нововведенія актеры не пришли къ „жалкой привычкѣ“ читать стихи, какъ прозу, забывая о ритмѣ и гармоничности, и чтобы такимъ образомъ они не изъяли декламацію изъ области искусствъ. Желаніе слишкомъ близко слѣдовать природѣ могло внести простоватость исполненія и поэтому, отзываясь съ похвалой объ игрѣ Клеронъ, Вольтеръ въ то же время сожалѣлъ объ отсутствіи высокой декламаціи „de la haute déclamation [453])“. Требованія сознательности, внесенныя энциклопедистами въ науку и искусство, побѣдили предразсудки традицій. Переворотъ, созданный выпускомъ въ свѣтъ энциклопедіи, былъ великъ и сценическое искусство нашло себѣ здѣсь видное мѣсто. „Déclamation“ Мармонтеля была первымъ философски обоснованнымъ словомъ въ этой области и, конечно, сдѣлалась краеугольнымъ камнемъ всѣхъ послѣдующихъ монографій на эту тему. Актеръ сталъ сознательнымъ творцомъ и виртуозомъ.

Съ простотой исполненія Клеронъ соединяла огромное искусство и массу техники; разработка роли у нея рѣзко отличалась отъ механической размѣренности нюансовъ и движеній ея предшественниковъ и позволяетъ считать ее, такимъ образомъ, первой актрисой, владѣвшей сценическимъ искусствомъ въ высокомъ значеніи этого слова. Однако, это техническое совершенство и разработка исполненія вызывали немало упрековъ со стороны современниковъ. Дора писалъ объ игрѣ Клеронъ [454]). „Изученіе, разработка, розысканія, самое ясное пониманіе, самый изощренный тактъ сдѣлали ее превосходной актрисой. Но природа шутя часто затмѣваетъ красоты, добытыя путемъ искусства. Безпорядокъ подчасъ вдохновененъ въ то время, какъ сплошь да рядомъ какой-то холодокъ вкрадывается въ совершенство. Разработанный талантъ цѣнится выше, но инстинктивный даетъ наслажденія болѣе высокія. Первый нравится уму, второй избѣгаетъ его и ищетъ себѣ отклика въ душѣ зрителей“. То же самое говоритъ о ней поэтъ Ла-Гарпъ [455]). То же самое писалъ Дидро. „Какая игра можетъ быть совершеннѣе игры Клеронъ? Между тѣмъ, вникните въ нее и вы убѣдитесь вскорѣ же, что она точно знаетъ всѣ детали своей игры, какъ слова своей роли. Безусловно, она ставитъ себѣ извѣстный образецъ, которому и старается слѣдовать; этотъ образецъ—ея идеалъ, но этотъ идеалъ не она. Когда путемъ работы она подошла къ нему такъ близко, какъ только можно, она достигла цѣли. Я нисколько не сомнѣваюсь, что въ началѣ ея работа мучительна, но проходятъ первыя мгновенія, и ея душа успокаивается; она овладѣваетъ собой, она повторяется почти безъ всякихъ эмоцій: въ ней все опредѣ-

лено и установлено; раскинувшись въ креслѣ и закрывъ глаза, она можетъ мысленно проходя свою роль, слышать свои интонаціи, видѣть себя на сценѣ и критиковать и себя и впечатлѣніе, ею производимое". Все это давало возможность современникамъ противопоставлять ей ея знаменитую соперницу Дюмениль (1711—1802). По словамъ того же Дидро, эта послѣдняя „входила на подмостки, не понимая того, что она будетъ говорить, и три четверти всего того, что она говорила, она не понимала, но зато остальное было превосходно". Дюмениль была актрисой темперамента и исходила гораздо больше отъ природнаго дарованія, чѣмъ отъ работы. Обладая прекрасными данными, она подходила къ роли безъ предварительнаго глубокаго анализа, безъ детальной разработки характера, не взвѣсивъ возможныя итерпретаціи. Она не обдумывала свою роль прежде, чѣмъ выйти на сцену, но играла ее, отдаваясь цѣликомъ вдохновенію минуты. Въ то же время она щедро пользовалась величественнымъ жестомъ, криками, слезою въ голосѣ, подъемомъ въ концѣ тирады, подчасъ въ ущербъ правдѣ, но всегда къ восторгу зрителей [456]). Сопоставляя данныя объ игрѣ Дюмениль, приходится сказать вообще, что она была актрисой старой Вольтеровской школы и только ея исключительный темпераментъ ставилъ ее выше ея предшественницъ.

Путь Клеронъ прошелъ и ея знаменитый современникъ Лекенъ (1729—1778). Первыя наставленія въ области сценическаго искусства онъ получилъ отъ Вольтера, почему его декламація хотя и была далека отъ пѣнія Дюкло, однако, значительно отступала и отъ естественности. Тѣмъ не менѣе, несмотря на свой сценическій успѣхъ, Лекенъ вскорѣ же понялъ, что „искусство декламаціи не состоитъ въ одномъ чтеніи стиховъ съ большимъ или меньшимъ жаромъ и пафосомъ, но что оно могло бы дать сценическимъ вымысламъ и нѣсколько реальный обликъ"; поэтому онъ измѣнилъ свою читку въ томъ же направленіи, въ какомъ ее измѣнила Клеронъ. Наряду съ этимъ онъ выдвинулъ мимическую нѣмую игру, которая до него была въ загонѣ; по словамъ современниковъ, его мимика была такъ же краснорѣчива, такъ же увлекательна, какъ и его слова. Онъ обратилъ вниманіе и на жестъ. „О, отвратительная, гадкая игра, которая запрещаетъ поднимать руки выше извѣстнаго уровня и опредѣляетъ разстояніе руки отъ корпуса, писалъ Дидро къ m-me Риккобони. И Лекенъ послѣдовалъ за Дидро. Подобно Клеронъ, онъ пытался реформировать и мужской костюмъ, однако ни Клеронъ, ни Лекенъ эту реформу не довели до конца и ихъ работу завершилъ впослѣдствіи Тальма [457]).

Реформа, произведенная энциклопедистами и воплощенная

Клеронъ и Лекеномъ, хотя и приблизила общій уровень современнаго исполненія къ простотѣ, однако, старыя традиціи продолжали существовать и, черезъ двадцать лѣтъ послѣ поѣздки Клеронъ въ Бордо, опять слышались протесты противъ современной игры. Въ 1776 году въ Année Littéraire было помѣщено письмо Freron'а на тему о современной манерѣ играть трагедію. „Вотъ уже двадцать лѣтъ, пишетъ онъ, какъ на моихъ глазахъ въ трагедіи декламируютъ, кричатъ и поютъ. Одинъ вопитъ, словно онъ одержимъ бѣсомъ, и только оглушаетъ слухъ, не трогая сердца; другой нажимаетъ напыщенно на каждомъ словѣ и отчеканиваетъ только стихи и полустишія; одинъ летитъ; какъ на перекладныхъ, другой едва-едва тянется, пятый, наконецъ, словно поетъ псалмы; и всѣ вмѣстѣ они образуютъ концертъ невообразимо диссонирующій. Держу пари, что въ любой трагедіи не найдется двухъ мѣстъ, требующихъ крика, а между тѣмъ, кричатъ отъ начала и до конца. Я утверждаю, что смѣшно непрестанно пѣть и декламировать, но всѣ только поютъ и декламируютъ. Я не знаю, найдется ли два десятка жестовъ выразительныхъ и усиливающихъ выразительность, но на протяженіи 1800 стиховъ ихъ дѣлаютъ 3600 вверхъ и внизъ. Актеры въ трагедіи описываютъ по сценѣ круги, какъ автоматы на рессорахъ, декламируютъ холодно и публикѣ скучно въ театрѣ и души зрителей замкнуты“. И вслѣдъ за этимъ въ первый разъ на протяженіи всего XVIII столѣтія трагедія и комедія обобщаются однимъ принципомъ игры. „Трагедія, комедія, словомъ, драматическое произведеніе всякаго рода для полной иллюзіи зрителей требуютъ въ исполненіи величайшей правды“. „И хотя трагикамъ разрѣшается нѣкоторая аффектація—un peu d'apprêt,—нѣкоторое достоинство, пожалуй даже нѣкоторая напыщенность при изображеніи какого-нибудь повелителя на совѣтѣ или на аудіенціи, когда король долженъ сидѣть на своемъ тронѣ, но сходите съ него, когда онъ сходитъ, и покажите намъ его такимъ, какимъ его видятъ простые офицеры, а не такимъ, какимъ онъ рисуется въ вашей фантазіи. Вѣдь вы думаете, что вы величественны,—нѣтъ вы колоссальны. Все истинно великое просто и естественно, а манерно одно только ничтожество“.

Современникъ Фрерона Д'Аннетеръ говорилъ тоже самое. „Чтобы читать какъ слѣдуетъ стихи, какъ въ трагедіи, такъ и въ комедіи, надо раньше всего принять за правило, что лучшій способъ декламаціи тотъ, который всѣхъ ближе къ обыденной рѣчи съ поправкой на характеръ и положеніе дѣйствующаго лица. А такъ какъ мы отъ природы не говоримъ размѣренными стихами, то актеръ долженъ всячески стараться замаскировать размѣръ и

рифму. Чтобы этого достичь, полезно роль и въ стихахъ написать, какъ прозу и первоначально проиграть ее, какъ таковую, обращая вниманіе только на естественныя, такъ сказать, красоты" [458]).

Итакъ, къ концу XVIII столѣтія принципы трагической и комической декламаціи стали сливаться воедино. Это далеко еще не значитъ, что они слились и въ XIX столѣтіи Тальма продолжалъ сѣтовать на ту же пѣвучую монотонную ложно-классическую читку стиховъ въ трагедіи...

Разсмотримъ теперь правила декламаціи и игры въ комедіи. Комедія вообще занимала въ ложно-классическомъ искусствѣ второстепенное мѣсто и только талантъ Мольера поддержалъ, такъ сказать, ея престижъ. Но Мольеровская комедія сложилась внѣ ложноклассическихъ новшествъ и вслѣдъ за нею комедія вообще развивалась почти самостоятельно отъ трагедіи.

Создавъ французскую комедію, Мольеръ создалъ и комедійное сценическое искусство, искусство, распространявшееся порою и на трагедію, но жившее всегда все-таки своей самостоятельной и обособленной жизнью.

Античный театръ, создавшій оба рода драматическихъ произведеній, уже давно разграничилъ сценическіе пріемы и правила игры для нихъ. Разной игры требовали и разные характеры комедіи и трагедіи. Въ результатѣ, комическая игра сильно отличалась отъ трагической и особенно сильна была эта разница въ эпоху расцвѣта пѣвучей декламаціи Шанмеле и Дюкло. Не сгладилась она и въ серединѣ XVIII столѣтія. Тѣ же теоретики, которые предписывали повышенный тонъ читки трагикамъ, устанавливали для комиковъ слѣдующія правила. „Въ комедіи декламація примѣняема не должна быть вовсе. Комикъ долженъ говорить такимъ же тономъ, какимъ онъ говорилъ бы внѣ театра, если бы онъ очутился въ положеніи даннаго дѣйствующаго лица. Слѣдуетъ только имѣть въ виду, что, при наличности ритма и рифмы, ихъ нельзя слишкомъ затушевывать [459])". Даже тѣ изъ теоретиковъ, которые были на сторонѣ естественной читки въ трагедіи, говорили: „разница въ чтеніи можетъ заключаться въ томъ, чтобы въ комедіи актеръ пользовался большимъ діапазономъ, а въ трагедіи меньшимъ [460])". Въ отличіе отъ трагедіи, разыгрывавшейся въ области абстрактныхъ идей и внѣ характера и жанра, ложно-классическій театръ понималъ комедію, какъ конкректное изображеніе жизни, нравовъ и характеровъ. Поэтому, здѣсь предписывалось не только приданіе дѣйствующему лицу опредѣленнаго, даже портретнаго сходства, характера, но и этнографическихъ чертъ. Актеры въ комедіи должны копировать все то характерное, что присуще

національности какъ въ манерѣ держаться, такъ въ жестѣ и произношеніи [461]).

Простота и естественность исполненія еще настойчивѣе предписывалась энциклопедистами и Лессингъ, шедшій по ихъ стопамъ, говорилъ: „если грубоватыя шутки, наивныя замѣчанія, игра словъ,—словомъ, все то, что характерно для комедіи, передаются медленно и съ запинками, если дѣйствующія лица долго думаютъ надъ тѣми мелочами, которыми хотятъ лишь вызвать улыбку у зрителей, то эти послѣдніе непремѣнно будутъ скучать. Остроты должны говориться быстро, чтобы у зрителей не было ни минуты времени обдумать, насколько онѣ остроумны или не остроумны [462])".

Этимъ ограничиваются всѣ указанія теоретиковъ комическимъ актерамъ. Если сопоставить это съ тѣмъ, сколько говорилось ими въ отношеніи трагиковъ, если сравнить количество піесъ комическихъ съ количествомъ піесъ трагическихъ на всемъ протяженіи XVIII вѣка, то станетъ яснымъ, что комическое искусство было у ложно-классиковъ лишено какого бы то ни было вниманія. Дора даже считалъ, что комическая декламація, т. е. комическая игра, въ сущности, не есть искусство. Характернымъ въ отношеніи комической игры у ложно-классиковъ было слѣдующее убѣжденіе: „нѣтъ ничего легче, чѣмъ играть комедію". Но въ концѣ XVIII столѣтія, подобно сближенію понятій трагедіи и комедіи, все больше и больше сближался способъ исполненія [463]). То же самое мы наблюдаемъ и въ началѣ XIX столѣтія, напримѣръ въ разсужденіи Тальма [464]).

Говоря объ искусствѣ игры, мы имѣли въ виду до сихъ поръ главнымъ образомъ декламацію въ современномъ намъ значеніи этого слова, т. е. тональную часть исполненія. Однако, не менѣе существенно выяснить искусство ложно-классическаго жеста, ложно-классическихъ maintien и мимики.

Что касается жеста въ чистомъ смыслѣ, то ложно-классическій театръ унаслѣдовалъ его отъ античнаго театра тѣмъ единственнымъ путемъ, которымъ классическій жестъ, вообще, могъ быть переданъ потомству, а именно: путемъ античной скульптуры и черезъ посредство сочиненій ораторовъ Цицерона и Квинтиліана. Поэтому жестъ ложно-классическаго театра былъ аналогиченъ жесту школьнаго театра и правила, предписанныя въ началѣ XVIII столѣтія іезуитомъ Лангомъ для школьнаго театра, равно касались и ложно-классическаго.

Это вполнѣ подтверждается правилами, изложенными Ф. Риккобони [465]).

Теорія жеста сложилась только въ серединѣ XVIII столѣтія.

Мармонтель писалъ: „жестъ всегда долженъ предшествовать слову, такъ какъ чувствуютъ гораздо раньше, чѣмъ могутъ сказать что-нибудь; и жестъ гораздо проворнѣе, чѣмъ слово; чтобы слово образовалось и прозвучало, нуженъ нѣкоторый промежутокъ времени, а жестъ есть слѣдствіе ощущенія и рождается въ тотъ моментъ, когда душа ощущаетъ“ [466]). Это же опредѣленіе психологіи жеста мы видимъ и въ школьномъ театрѣ. Что же касается классификаціи жеста, она была разработана ораторами гораздо лучше, чѣмъ теоретиками театра. Авторъ современной эстетики Баттё въ своемъ сочиненіи по ораторскому искусству [467]) дѣлитъ жестъ на три класса: жестъ изобразительный, жестъ указательный и жестъ психологическій (imitatif, indicatif et affectif).

Жестъ изобразительный выражаетъ подражаніе, передразниваніе; онъ встрѣчается въ комедіи чаще, чѣмъ въ трагедіи, такъ какъ не согласуется съ значительностью и достоинствомъ. Жестъ указательный выражаетъ только мысль жестикулирующаго, указывая на тотъ или другой предметъ. Что же касается жеста психологическаго, онъ рисуетъ картину душевнаго состоянія. Онъ помогаетъ высказаться естественнымъ ощущеніямъ, когда они просятся наружу подъ вліяніемъ извѣстныхъ впечатлѣній. Онъ даетъ жизнь рѣчи“.

Правила жеста Ф. Риккобони излагаетъ слѣдующимъ образомъ. Если принять въ соображеніе, что на сценѣ актеры раньше видятъ, чѣмъ слышатъ, станетъ понятнымъ, что пластикѣ нужно учиться первѣй всего. И тотъ, кто думаетъ, что не существуетъ правилъ жеста, ошибается. Чтобы красиво выглядѣть со сцены, необходимо раньше всего держаться прямо, однако, не слишкомъ, во-первыхъ, такъ какъ всякая крайность досаждаетъ глазу, во-вторыхъ, такъ какъ въ такомъ случаѣ нельзя будетъ принять еще болѣе величественный видъ и гордую осанку, въ третьихъ, такъ какъ слишкомъ высоко поднятая голова и запрокинутый корпусъ сжимаютъ плечи и затрудняютъ движеніе рукъ.

Съ другой стороны, иногда приходится на сценѣ сгибаться для выраженія уваженія или вниманія къ какому-нибудь изъ дѣйствующихъ лицъ. Многіе дѣлаютъ это неправильно, сгибая поясницу, но держа животъ и грудь не согнутыми. Такъ какъ въ этомъ положеніи корпусъ не находится въ состояніи равновѣсія, если обѣ ноги стоятъ рядомъ, то выставляютъ одну ногу впередъ, сгибая слегка ея колѣно, а руки при этомъ—одну подымаютъ вверхъ, а другую вытягиваютъ по бедру и, принявъ такимъ образомъ позу античнаго гладіатора во время сраженія, долго не мѣняютъ своей позы. Такъ какъ это неестественное положеніе вошло въ моду, то

въ немъ перестали видѣть всю его странность. Нужно сгибаться въ груди, не боясь согнутыхъ впередъ плечъ. Правда, иногда твердыя римскія латы или женскіе корсеты стѣсняютъ движенія корпуса, тогда лучше сгибать только голову, что не можетъ быть не замѣтнымъ и слегка наклонить корпусъ. Ходить по сценѣ нужно шагомъ увѣреннымъ, ровнымъ, уравновѣшеннымъ и безъ подскакиваній. Иногда трагики, желая казаться величественнѣе, ступаютъ такъ твердо, что содрагается весь корпусъ, но такая походка не только не придаетъ благородства, но къ тому же неестественна, не красива и не свободна.

Очень часто руки стѣсняютъ актеровъ. Шляпа у нихъ въ одной, но коль скоро имъ приходится надѣть ее, они уже чувствуютъ себя неловко. При французскомъ платьѣ есть еще выходъ— одну руку положить въ карманъ, другую на грудь; а трагики обыкновенно одну или обѣ руки держатъ за спиной. Между тѣмъ, если отнестись внимательно къ человѣческому сложенію, то станетъ очевиднымъ, что фигура располагается естественнѣе, удобнѣе и увѣреннѣе всего, если туловище покоится на двухъ слегка разставленныхъ ногахъ, а руки и кисти рукъ предоставлены своему собственному вѣсу, или, какъ говорятъ въ танцахъ,—при второй позиціи руки у кармановъ. Произнося слова, надо жестикулировать руками, но красота движеній рукъ дается только продолжительнымъ трудомъ. Чтобы движеніе руки было мягко, необходимо поднимать руку отъ плеча, т. е. первой должна подниматься часть отъ плеча до локтя и т. д., при чемъ послѣдовательность движенія частей рукъ и сами движенія не должны быть стремительными. Кисть руки идетъ послѣдней. Ладонь должна быть обращена къ низу, пока кисть не стала выше локтя; тогда, не прерывая движенія всей руки, ее поворачиваютъ къ верху. Опускать руку надо въ порядкѣ прямо противоположномъ. Кромѣ того, никогда не надо держать руку вполнѣ вытянутой, но всегда надо слегка сгибать ее въ локтѣ и въ кисти. Пальцы не должны быть вытянуты, ихъ надо слегка пригнуть къ ладони, соблюдая послѣдовательность, которую легко можно наблюдать у слегка согнутой кисти. Насколько возможно, надо избѣгать сжатаго кулака и даже въ моменты сильнѣйшей ярости его не надо направлять въ сторону собесѣдника. Не надо дѣлать быстрыхъ движеній рукъ: чѣмъ жесть медленнѣе и мягче, тѣмъ онъ пріятнѣе. Нельзя дѣлать жесть отъ локтя, держа этотъ послѣдній привязаннымъ къ туловищу. Надо избѣгать двухъ рукъ одинаково и на одинаковую высоту поднятыхъ. Всѣ эти правила можно нарушать только въ моменты сильнѣйшихъ переживаній.

Такимъ образомъ, ложно-классическій театръ связывалъ пластику правилами, аналогичными правиламъ школьнаго театра.

Строгія и точныя правила, руководившія жестомъ, какъ и размѣренная пѣвческая декламація не могли, понятно, найти себѣ сочувствія въ Мольеровской школѣ; и дѣйствительно, Л. Риккобони, законодатель искусства итальянскихъ актеровъ, писалъ, что если бы случилось, что человѣкъ отъ природы не одаренъ красивыми движеніями рукъ, то какъ бы онъ ни трудился съ зеркаломъ въ рукахъ, весь его трудъ дастъ ему только аффектированныя, но отнюдь не естественныя движенія [468]). Пластическія правила отрицалъ и Баронъ, говоря, что нельзя запрещать поднимать руки выше головы, разъ бываютъ случаи, когда сила переживанія ихъ туда толкаетъ.

Такъ же отрицательно къ ложно-классическому жесту относились и энциклопедисты. Мармонтель писалъ: „На сценѣ французскаго театра мы видимъ жесты и движенія, которые насъ увлекаютъ; но если бы у насъ было время подумать, мы бы ихъ нашли непозволительными, некрасивыми, быть можетъ, даже непріятными.

Актеръ, который не чувствуетъ, но видитъ жесты у другихъ актеровъ, думаетъ съ успѣхомъ повторить ихъ, двигая руками или дѣлая нѣсколько безжизненныхъ шаговъ то взадъ, то впередъ,— словомъ, дѣлая тѣ праздныя и неправильныя движенія, которыя охлаждаютъ исполненіе и дѣлаютъ актера невыносимымъ. Въ этихъ томительныхъ автоматахъ движенія совсѣмъ идутъ не изъ души: эта послѣдняя продолжаетъ быть погребенной гдѣ-то глубоко въ усыпальницѣ: рутина и память являются тѣми рабочими затычками механизма, который двигается и произноситъ слова“ [469]).

Подобное же осужденіе современнаго жеста и стремленіе его психологически обосновать мы находимъ у Лессинга [470]).

Что же касается сценическаго положенія актеровъ другъ относительно друга и зрителей, этотъ вопросъ наиболѣе теменъ. Симметричность расположенія одновременно находящихся на сценѣ нѣсколькихъ дѣйствующихъ лицъ, вытекающая изъ сохранившихся рисунковъ декорацій и инсценировокъ, не подтверждается ни однимъ изъ теоретиковъ и, вѣроятнѣе всего, что это была лишь условность художника, писавшаго эскизъ декораціи, манера видѣть и изображать, но отнюдь не сценическое правило. Условность живописи подтверждается всѣмъ существованіемъ ея; вспомнимъ египетскія фрески, вспомнимъ эпоху возрожденія, когда одна картина допускала нѣсколько разныхъ масштабовъ, и т. д. Съ достовѣрностью можно лишь утверждать, что на трагической сценѣ не полагалось

актеру садиться и вся піеса велась стоя; если въ піесѣ кто-нибудь и садился—такъ это король; при этомъ въ ремаркѣ автора относительно декораціи точно обозначалось, что „для короля необходимо одно кресло“ [471]). Въ своихъ мемуарахъ Клеронъ разсказываетъ, что, однажды, въ виду своего слабаго здоровья, она велѣла заготовить на сценѣ кресло, въ которое, когда силы ее оставляли, она и опускалась [472]). Кромѣ того, актеръ всегда былъ обращенъ къ зрителю фасомъ. „La position des acteurs toujours debout et toujours tournés vers le spectateur me parait gauche, tres gauches—положеніе актеровъ стоя и всегда лицомъ къ зрителю мнѣ кажется неправильнымъ, очень неправильнымъ“, возражалъ Дидро м-мъ Риккобони. Разрѣшеніе садиться на сценѣ исходило, видимо, отъ энциклопедистовъ, но въ теченіе нѣкотораго времени допускалось только въ крайнихъ случаяхъ. Вотъ почему д'Аннетеръ и писалъ: „на сценѣ слѣдуетъ по возможности ближайшимъ образомъ подражать природѣ, почему мнѣ и казалось бы вполнѣ умѣстнымъ садиться на сценѣ чаще, чѣмъ этимъ пользуются, особенно когда дѣйствіе происходитъ въ комнатахъ, съ женщинами и другими лицами, не привыкшими вообще стоять; отъ этого гра актеровъ будетъ не только естественнѣе, но и свободнѣе и т. д.“ [473]). Замѣняя ложно-классическую условность разумными основаніями натурализма, энциклопедисты, особенно Дидро, значительно подвинули въ этомъ отношеніи сцену впередъ. Напримѣръ, до нихъ игра велась на авансценѣ, „такъ какъ на разстояніи трехъ аршинъ отъ рампы лицо было уже мало освѣщено“. Дидро возражалъ на это, что слѣдуетъ измѣнить и упорядочить конструкцію сценическаго освѣщенія, и настаивалъ на необходимости расширить поле дѣйствія актера, допуская дѣйствіе и въ глубинѣ сцены; точно такъ же онъ возставалъ противъ необходимости вести сцены лицомъ въ публику; м-мъ Риккобони ему говорила, что повернутаго въ профиль актера не будетъ хорошо слышно, но Дидро возражалъ, что необходимо приспособить акустику театра къ условіямъ сцены, но не наоборотъ, какъ это было до тѣхъ поръ [474]).

Приближеніе сцены къ натурализму шло, однако, очень медленно и сценическая условность продолжала существовать въ теченіе всего столѣтія. По прежнему монологи говорились въ публику—„il faut paraitre l'adresser au Parterre, comme si on lui parler“, по прежнему діалогъ рекомендовалось вести стоя en face къ публикѣ, но въ то же время слегка повернувъ лицо къ партнеру, какъ это случается во время прогулки [475]).

Забота эта вытекала, конечно, изъ того, что дорожили мимикой и выразительностью лица. Мимическое искусство, однако, было

совсѣмъ не разработано и представляло собою лишь общее мѣсто. „Всѣ движенія души должны отражаться на лицѣ: напрягающіяся мышцы, наливающіяся вены, краснѣющая кожа всегда доказываютъ существованіе внутренней эмоціи, внѣ которой нѣтъ большихъ талантовъ. Точно такъ же нѣтъ ролей, въ которыхъ мимика не имѣла бы большого значенія: умѣть слушать партнера, отражать на лицѣ впечатлѣніе, производимое партнеромъ—талантъ столь же цѣнный, какъ и талантъ декламаціи [476]). Мимическое искусство у ложно-классиковъ называлось нѣмой игрой—le jeu muet,—которую ставили очень высоко. „Нѣмая игра, говоритъ Дора—это высшее и совершеннѣйшее искусство“ — il est et triomphe et le comble de l'art [477]).

„Мимическое искусство есть отрасль сценическаго драматическаго искусства; жестъ очень часто долженъ замѣнять разговоръ“ [478]). „Нѣмая игра есть сдержанная экспрессія, есть остановленное движеніе“ [479]). Мимическое искусство требуетъ выразительныхъ и рѣзкихъ чертъ лица; однако, экспрессивность никогда не должна доходить до гримасы. Верхняя часть лица должна мимировать непрестанно, но ротъ и подбородокъ только при артикуляціи въ рѣчи. Главнѣйшая мимика сосредоточивается на глазахъ, они—зеркало души; за ними слѣдуютъ лобъ и брови; уже менѣе важны и рѣже должны примѣняться движенія верхней частью щекъ. Ротъ можетъ выражать только улыбку, но очень некрасиво опускать углы рта для выраженія плача [480]). Особенно важна мимическая игра при слушаніи партнера, а также во время паузъ. „Пауза или молчаніе, то, что итальянскіе актеры называютъ tempo, tems, является также большимъ секретомъ хорошей игры; дѣйствіе паузы изумительно!“ [481]). „Пауза предшествуетъ всегда вступленію слова и пресѣкаетъ порою разговоръ, чтобы дать зрителю отдыхъ, чтобы расположить его къ новымъ моментамъ и чтобы разграничить разныя чувства, сплетающіяся въ роли. Актеры, играющіе механически, ими не пользуются, подражающіе въ своей игрѣ другимъ примѣняютъ ихъ некстати, иные, наконецъ, пользуются ими слишкомъ часто, что еще непріятнѣе монотонной читки [482]).

Итакъ, послѣднее слово сценическаго искусства въ XVIII столѣтіи принадлежало Клеронъ и Лекену, воплотившимъ реформы энциклопедистовъ. Однако касалось оно, главнымъ образомъ, трагедіи; тѣмъ временемъ создался особый видъ драматической поэзіи, зародившійся еще со времени Детуша и окончательно опредѣлившійся подъ вліяніемъ того же Дидро. Это была драма.

Она сдѣлала попытку, увѣнчавшуюся, впрочемъ, лишь сомнительнымъ успѣхомъ, создать свой собственный стиль, приближаясь

къ новымъ требованіямъ реализма, къ поискамъ сценической правды, декламаціи, игры актера, костюма и декораціи. Исторія сценическаго искусства показываетъ, что каждая эпоха упрекала предшествовавшія ей поколѣнія въ неестественной, напыщенной, пѣвучей и монотонной читкѣ и въ то же время каждый ветеранъ театра обрушивался противъ реализма слѣдующихъ за нимъ поколѣній. Каждая эпоха по своему понимаетъ естественность, которая постоянно одинаково далека отъ истинной правды и, по словамъ Фаге, изъ года въ годъ то, что было естественнымъ въ предшествовавшую эпоху, кажется въ высшей степени условнымъ въ послѣдующую.

Поэтому естественность игры Лекена и Клеронъ были все-таки ниже требованій драмы. Новый актеръ долженъ былъ играть въ одно и то же время проще, чѣмъ трагическій актеръ, изящнѣе и благороднѣе, чѣмъ комическій.

Первая попытка дать на сценѣ будничную, реалистическую, обыденную, простую, искреннюю жизнь, провозвѣстницей которой была драма, принадлежитъ актеру Офрену и относится къ 1765 г. Однако, новый способъ игры, по словамъ его товарищей, до того шелъ въ разрѣзъ съ ихъ игрой, что долженъ былъ или перевоспитать игру ихъ всѣхъ или устранить его изъ ихъ числа; въ результатѣ, онъ продержался на сценѣ очень не долго. Однако, его игра еще не вполнѣ подходила къ новому направленію: его воплотилъ Моле (1734—1802).

Современникъ говоритъ, что это былъ актеръ „рѣдкій и разнообразный, полный силы и красоты", „живописецъ то комическій, то трогательный", что его исполненія исходитъ отъ человѣка чувствительнаго — home sensible. Сопоставляя, однако, всѣ отзывы о немъ и другихъ актерахъ этого направленія, приходится установить, что новый жанръ игры, въ сущности, мало чѣмъ отличался отъ стараго: здѣсь по прежнему были и крики, и рыданія, и эффектныя паузы, и прерывистые звуки и т. д.; очевидно только, что здѣсь всѣ эти сценическіе пріемы, всѣ элементы какъ трагической, такъ и комической игры соединялись во едино и что общимъ колоритомъ драмы, вмѣсто ужаса трагедіи и веселія комедіи, стала трогательность [483]).

Таково было искусство ложно-классической сценической игры въ главныхъ чертахъ. Однако, чтобы охарактеризовать его вполнѣ, остается сказать еще объ отношеніи ложно-классиковъ къ сценическому представленію въ цѣломъ и о сценической постановкѣ, т. е. о гримѣ, костюмѣ и сценѣ. Теоретики сравнивали сценическое представленіе съ оркестромъ музыки: всѣ отдѣльные звуки, всѣ

опредѣленныя части должны объединиться въ одномъ аккордѣ, одной гармоніи. Эта согласованность сценической игры называется ансамблемъ. „Если одно дѣйствующее лицо ведетъ свою роль въ легкихъ, торопливыхъ тонахъ, а его партнеръ въ тяжелыхъ, медленныхъ, то возникающее различіе тона—ces différens systémes—шокируетъ и досаждаетъ зрителя. Изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что всѣ должны сливаться и говорить въ одно, уничтожая природное разнообразіе, но хотѣлось бы слышать какой-то основной тонъ, который, такъ сказать, доминировалъ бы надъ всѣмъ представленіемъ“ [484]). Ансамбль долженъ быть и тональный и зрительный; тональный ансамбль достигается слѣдующимъ путемъ: вступленіе актера должно начинаться съ той ноты, на которой останавливается партнеръ. Такое же соотвѣтствіе должно наблюдаться въ жестѣ и во всѣхъ сценическихъ движеніяхъ [485]). Ансамбль достигается путемъ репетицій [486]), къ которымъ актеры должны, поэтому, относиться съ величайшимъ вниманіемъ, не пропуская мимо себя ничего [487]). Помимо искусства игры, однако, огромную роль въ сценическомъ искусствѣ играютъ гримъ, костюмъ и условія сцены. Искусство грима было, очевидно, очень несовершенно. Достаточно указать на то, что современники говорятъ о немъ не иначе какъ въ связи съ указаніями на недостатки мимики. Употреблялись для грима, главнымъ образомъ, два рода красокъ: румяна и бѣлила, при чемъ употребленіе этихъ послѣднихъ, видимо, предшествовало употребленію румянъ. А по словамъ Дюбо [488]), обыкновеніе румяниться, выходя на сцену, привилось за двадцать лѣтъ до написанія имъ его работы, т. е. приблизительно въ 1700 году. Что же касается бѣлилъ, которыя были очень въ модѣ еще у стараго европейскаго театра, на нихъ нападали какъ за ихъ вредное дѣйствіе на кожу и цвѣтъ лица, такъ и за ослабленіе экспрессивности мимики лица. „Я бы предпочла античную маску, писала Клеронъ, ибо вмѣсто того чтобы тратить время на гримъ, занимались бы, по крайней мѣрѣ, декламаціей“ [489]).

Вопросъ о сценическомъ костюмѣ чрезвычайно важенъ въ дѣлѣ сценическаго искусства. Во-первыхъ, онъ непосредственно отражается на пластикѣ и тонѣ исполненія, а во-вторыхъ, онъ характеризуетъ общій уровень эстетическихъ требованій. Во Франціи при Людовикѣ XIV женскія роли, за рѣдкимъ исключеніемъ, исполнялись уже женщинами, въ силу чего женскій костюмъ, съ одной стороны, животворился актрисой, а съ другой ,животворилъ само исполненіе [490]).

Но вмѣстѣ съ женщиной на сцену пришло и кокетство, желаніе нравиться и восторжествовали надъ требованіями условій

исполненія, эпохи, страны и возраста: женщины одѣвались насколько было возможно роскошно и вскорѣ же сдѣлались законодательницами модъ.

Актеры театра Мольера играли въ современныхъ модныхъ костюмахъ съ присоединеніемъ мотивовъ костюмовъ итальянскихъ комедіантовъ. Таковы были костюмы Амфитріона, Донъ-Жуана и Психеи; костюмъ миѳологическій въ послѣднемъ случаѣ осуществлялся въ чертахъ придворнаго моднаго журнала. Въ трагедіи было то же самое. Поліевкта, напримѣръ, играли въ токѣ, украшенномъ плюмажемъ, а подчасъ, по выраженію Вольтера, актеры, играя Римлянъ, надѣвали шляпу и галстухъ. Замѣчаніе Вольтера было очень близко къ дѣйствительности трагическаго ложно-классическаго костюма. Актеры, изображавшіе лицъ античнаго міра, играли ихъ въ современныхъ огромныхъ парикахъ или каскѣ съ плюмажемъ и въ томъ условномъ героическомъ костюмѣ, въ которомъ скульпторы и художники изображали Людовика XIV; это были: пригнанная въ обтяжку кирасса изъ матеріи до бедеръ со спускающимися фижмами на подобіе тюника или албанской юбочки, шнурованные ботинки, съ такъ сказать голыми икрами, рукава до локтей и очень часто чрезвычайно широкіе рукавчики съ болтающимися, развѣвающимися частями.

Каски были убраны перьями по примѣру того, какъ Лебренъ причесалъ своего Александра Великаго, дѣлались изъ картона, а латы изъ золотистой или серебряной матеріи—металлическихъ еще не носили. Такіе костюмы застала и Лекувреръ. Послѣдняя и внесла первое видоизмѣненіе въ сценическій костюмъ. Въ 1727 г. она, играя античную героиню, вмѣсто современнаго городского платья, выбрала придворное болѣе разукрашенное платье съ длиннымъ треномъ, съ огромными паньэ, которыя, при наличности публики на сценѣ, очень затрудняли всѣ ея движенія. Но у мужчинъ костюмъ остался безъ измѣненія; измѣнились только слегка сообразно съ требованіями моды головные уборы: стали носить модныя въ то время маленькія шапочки съ огромными плюмажами. Такимъ и зарисованъ актеръ у Ватто. Если герой относился не къ античному міру, но къ европейской эрѣ, его одѣвали всегда въ современный модный французскій костюмъ. Современной модѣ слѣдовали, однако, неравномѣрно и въ одной и той же піесѣ костюмы другъ отъ друга отличались сплошь да рядомъ двумя—тремя десятками лѣтъ моды. Только въ серединѣ XVIII столѣтія начинается прогрессъ костюма. Такъ въ 1747 году, впервые въ піесѣ на испанскую тему появляются испанскіе костюмы и въ Катилинѣ сенаторы надѣваютъ тоги, впрочемъ, далеко отступающія

отъ историческихъ. Наконецъ, представленіе Orphelin de la Chine дало поводъ m-lle Клеронъ замѣнить современный модный костюмъ китайскимъ: паніэ, рукава и перчатки были оставлены, а вмѣсто того былъ надѣтъ костюмъ китайскій, но китайскій лишь въ преломленіи пониманія его Буше и другими современными художниками. Отступая далеко, такимъ образомъ, отъ этнографической истины, костюмъ Клеронъ все же давалъ современному глазу иллюзію китайскаго. Клеронъ и Лекенъ всю свою жизнь сражались за реформу костюма, которая, однако, имъ не удалась и сами они, въ сущности говоря, чаще всего пользовались модными въ то время сценическими костюмами. Что же касается Дюмениль, она было совершенно въ сторонѣ отъ реформы. Само собой, въ оперѣ и балетѣ, представленіяхъ еще болѣе фантастическихъ и фееричныхъ, чѣмъ трагедія, костюмы были еще прихотливѣе и еще современнѣе и общѣе [491]).

Причина такого разрѣшенія костюмнаго вопроса кроется въ слѣдующемъ. Во-первыхъ, ложно-классическій театръ былъ явленіемъ глубоко современнымъ, національнымъ и, болѣе того,—классовымъ; во-вторыхъ, вопросы археологіи, въ особенности археологіи быта были разработаны очень слабо; въ-третьихъ, наконецъ, цѣль трагедіи была вызвать ужасъ и состраданіе, суть ея было чудесное— le merveilleux était de l'essence de ce poème,—а дѣйствующія лица должны были быть исполнены величайшаго достоинства; „поэтому-то, пишетъ Дюбо [492]), костюмъ бываетъ, обыкновенно, фантастиченъ и комбинируется изъ элементовъ античнаго, изъ условій благородства его характера и славы французскаго народа, поэтому-то въ трагедіи костюмы богаты и великолѣпны, насколько это допускаетъ фантазія“. Реформа костюма окончательно была произведена Тальма въ эпоху революціи. Вдохновленный современнымъ ему и моднымъ археологизмомъ, онъ появился однажды передъ публикой въ костюмѣ изъ шерстяной матеріи, въ котурнахъ съ голыми ногами и руками, положивъ тѣмъ самымъ начало новой эры въ области сценическаго костюма. Съ тѣхъ поръ на сценѣ одѣвались если не такъ, какъ на самомъ дѣлѣ одѣвались тѣ или иныя лица и народности, то во всякомъ случаѣ такъ, какъ это казалось правдоподобнымъ. Нужно, однако, сказать, что и на этотъ разъ реформа была не окончательной.

Остается коснуться еще одного условія сценической игры ложно-классическаго театра — условій сцены. Еще изъ глубины XVII столѣтія во французскомъ театрѣ утвердился обычай допускать публику на сцену; такимъ образомъ, вплоть до 1759 года, когда этотъ обычай былъ упраздненъ, театръ былъ лишенъ воз-

можности декорировать кулисы; мало того, имѣя всегда рядомъ съ собою публику, актеры, конечно, не могли играть такъ свободно, какъ этого требовали ихъ роли, а отсюда въ ихъ исполненіе вкрадывалось все больше и больше элементовъ условности. Декорація при этомъ не мѣнялась въ силу требованія единства мѣста; въ трагедіи на задней завѣсѣ былъ изображенъ дворецъ—palais à volonté, въ комедіи—частный домъ. Вообще, сцена была, въ сущности, только мѣстомъ встрѣчъ и разговоровъ актеровъ „la scène etait comme un parloir où tous les acteurs sont obligés de se rendre". [493])

Таково было искусство ложно-классической сценической игры. Эволюція его въ краткихъ словахъ выражалась въ слѣдующемъ. Грубый наивный реализмъ стараго французскаго театра, облагороженный и превращенный привитіемъ къ нему античныхъ формъ вылился въ концѣ XVII столѣтія въ ложно-классическую эстетическую условность, которая, въ свою очередь, въ теченіе всего XVIII столѣтія постоянно стремилась къ натурализму. Это извѣчное міровое колебаніе искусства отъ условности къ натурализму и обратно аналогичны извѣчному колебанію человѣческой мысли отъ романтики къ позитивизму, отъ позивитивизма снова къ романтизму и т. д.; оно не только аналогично, оно находится въ тѣснѣйшей связи съ нимъ и въ зависимости отъ него.

Способность входить въ критическую оцѣнку явленій искусства, вытекающая изъ степени сознательности какъ всего общеста, такъ и самого искусства, и руководимая настойчивыми требованіями и указаніями вкуса, постепенно извлекла изъ практики сценическаго искусства его принципы, стремясь опредѣлить сущность и формы искусства. Оцѣнка артистическаго исполненія, понятіе положительнаго и отрицательнаго неизбѣжно влекли за собою установленіе извѣстнаго кодекса. И стихійное начало человѣческаго творчества, несмотря на самыя ярыя противодѣйствія, несмотря на всю свою непокорность, все сильнѣе и сильнѣе подчинялось выработавшимся принципамъ и прявиламъ.

Правда, еще въ началѣ XVIII столѣтія говорили, что декламація, т. е. сценическое искусство, какъ и поэтическое искусство, имѣетъ свои правила и принципы [494]), но эти слова звучали довольно сиротливо и одиноко. Однако, къ концу столѣтія выработалась вполнѣ опредѣленная точка зрѣнія.

„Только опредѣленные принципы приводятъ къ совершенству и разумному примѣненію выразительныя средства актера. Сценическое искусство есть наука и ему нужно учиться, какъ учатся наукамъ. Актера, вскормленнаго даже самой Любовью и считающаго себя на высотѣ внѣ принциповъ и правилъ, ждетъ участь Икара,

а въ то же время другой актеръ, даже, быть можетъ, менѣе одаренный, но образованный въ своемъ искусствѣ, достигаетъ славы [495]).

Такимъ образомъ, все болѣе и болѣе сознавалась необходимость сценическаго руководительства, сценической школы и притомъ уже не какъ случайнаго, единичнаго явленія, но какъ постояннаго, раціонально оборудованнаго учрежденія. Вопросъ о немъ былъ возбужденъ Лекеномъ.

Оперному сценическому искусству въ этомъ отношеніи выпала лучшая доля: еще Люлли 29 марта 1672 года получилъ разрѣшеніе основывать школы музыки какъ въ Парижѣ, такъ и въ провинціи. По преданіямъ, онъ основалъ такую школу „Ecole de chant de l'opéra" въ Парижѣ, но начальная исторія ея абсолютно неизвѣстна и только въ 1713 году она была легализована; сначала эта школа обслуживала одно только музыкальное и хореографическое образованіе, но въ 1766 году она была реформирована, значительно расширена и къ ней былъ присоединенъ классъ декламаціи. Она прекратила свое существованіе въ концѣ XVIII столѣтія, уступивъ мѣсто Консерваторіи; съ 1784 года параллельно съ нею существовала еще королевская школа пѣнія—Ecole royale de chant [496]). Но въ драмѣ необходимость школы сценическаго искусства была сознана и высказана впервые только въ 1756 году Лекеномъ [497]). По его словамъ, до того времени „тотъ кадръ, изъ котораго можно было выбирать лучшихъ актеровъ для организаціи и пополненія труппы короля", формировали провинціальные театры; такъ бы это шло и дальше, если бы создавшійся жанръ Opéra-Comique не сталъ постепенно отвлекать актеровъ отъ истиннаго трагическаго и комедійскаго искусства. Легкость жанра, доступность успѣха и перспектива быстрой карьеры эпидемически заразили современную театральную молодежь и драматическому сценическому искусству грозилъ полнѣйшій упадокъ.

„Осмысленность, ансамбль, гармонія, традиціи великихъ мастеровъ, истинная веселость, рѣчь чистая и чуждая напыщенности, естественность безъ тривіальности, все это незамѣтно теряется и забывается" въ слѣдованіи новому жанру, пишетъ Лекенъ. И отсюда выводъ: „если въ одинъ прекрасный день невѣжество станетъ на мѣсто знанія, благодаря отсутствію школы, благодаря отсутствію хорошихъ образцовъ, если нужно безусловно поддержать искусство, быть можетъ единственное, въ которомъ мы превосходимъ еще всѣ европейскія народности и т. д. и т. д."—необходимо основать школу драматическаго сценическаго искусства. Слѣдствіемъ всего этого былъ поданный 4-го сентября 1756 года управляющему кабинетомъ короля проектъ устава школы, за подписью

Лекена, Беллекура и Превилля; проектъ носилъ заглавіе: „Idée des principaux statuts et reglemens, d'après lesquels on pourra rédiger la forme convenable à l'école royale dramatique, établissement aussi utile que désiré".

Проектъ, однако, не повелъ ни къ чему и въ 1766 и 1769 годахъ Лекенъ и Моле, какъ видно изъ сохранившихся документовъ, продолжали давать лишь частные уроки. Но сознаніе насущности школы, руководствъ и хорошихъ учителей росло. Директоръ Брюссельскаго театра д'Аннетэръ въ 1775 (?) году выпустилъ въ свѣтъ своего рода учебникъ сценическаго искусства, предпосылая длинный трактатъ подъ заглавіемъ: „Lettres servant de discours preliminaire où l'on commence par établir, contre l'opinion de bien des gens, la nécessité d'un bon Maitre". „Необходимы не только принципы и уроки, но и хорошій учитель сценическаго искусства", пишетъ онъ. Мало того, „никакіе трактаты, никакія правила всего міра никогда не могутъ сравниться съ хорошимъ учителемъ: онъ одинъ только можетъ въ живомъ словѣ наглядно разъяснить смыслъ этихъ правилъ и указать ихъ практическое примѣненіе". Необходимо, чтобы этотъ учитель былъ истиннымъ Протеемъ, какъ напримѣръ, Гаррикъ, Превилль и другіе, способнымъ изобразить передъ ученикомъ наглядно всякаго рода сценическіе характеры". „Безъ сомнѣнія, всякаго рода художники прекрасно могутъ образоваться и самостоятельно, индивидуально, не будучи рабами принциповъ искусства и уроковъ учителя. Не поэтики создали Гомеровъ, Софокловъ и Эврипидовъ, но поэтическія правила создались на основаніи ихъ. Быть можетъ, даже для новыхъ открытій и необходимѣе итти самостоятельнымъ путемъ: изъ отклоненій и создаются новые пути. Но актеръ, не имѣющій возможности ни видѣть себя на сценѣ, ни критиковать себя, можетъ усвоить столько дурныхъ привычекъ, что для него необходимо неустанное наблюденіе зоркаго и строгаго глаза". Въ то же время надо имѣть въ виду, что „самые прекрасные актеры не всегда могутъ быть и хорошими преподавателями", что ими не могутъ быть бездарные актеры диллетанты-любители, слѣдовательно, актеры должны умѣть безпристрастно выбрать самыхъ опытныхъ изъ своей среды для руководительства".

Д'Аннетэръ различаетъ три вида руководителей: учителей, режиссеровъ и репетиторовъ. Задача ихъ и задача всей школы сценическаго искусства: „хранить лучшія традиціи исполненія ролей и передавать завѣты образцовъ прошлаго въ молодыя поколѣнія". Послѣ Лекена попытка основать школу была сдѣлана Превиллемъ въ 1771 году; на этотъ разъ, въ силу привиллегіи, данной

ему въ Декабрѣ 1772 года, школа была дѣйствительно открыта; она стала существовать, однако, не ранѣе какъ съ 1773 года, вѣрнѣе съ 1774. Постановка дѣла въ этой школѣ оставляла желать лучшаго и въ 1783 году былъ предложенъ новый планъ организаціи, въ 1786 также, великая революція прекратила ея существованіе и драматическое образованіе возродилось затѣмъ во вновь открытой въ 1794 году консерваторіи [498]).

РУССКОЕ ЛОЖНО-КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АКТЕРА.

Закончивъ, такимъ образомъ, знакомство съ искусствомъ ложно-классическаго актера во Франціи, является возможнымъ перейти къ оцѣнкѣ ложно-классическаго искусства въ Россіи.

Для прямого сужденія объ этомъ послѣднемъ можетъ быть использованъ лишь слѣдующій матеріалъ. Во-первыхъ, статья „Разныя мнѣнія о качествахъ комедіанта", напечатанная въ 1790 году въ третьей книжкѣ „Собранія нѣкоторыхъ театральныхъ сочиненій, представленныхъ на Московскомъ Публичномъ театрѣ"; во-вторыхъ, статья „Разсужденія Герота Шелла о декламаціи", помѣщенная въ декабрьской книжкѣ за 1798 годъ въ С.-Петербургскомъ журналѣ; и въ-третьихъ, наконецъ, отзывы современниковъ объ исполненія актеровъ XVIII столѣтія.

Охарактеризовать въ общихъ чертахъ русское сценическое искусство въ XVIII столѣтіи можно слѣдующимъ образомъ. Въ пятидесятилѣтній срокъ своего существованія русскій театръ ложноклассическаго направленія совмѣстилъ и повторилъ путь, пройденный французскимъ театромъ въ полтораста лѣтъ; само собою разумѣется, что, благодаря этому, порядокъ чередованія и преемственность аналогичныхъ моментовъ эволюціи его въ русскомъ театрѣ были съ одной стороны сдвинуты и съ другой перемѣщены; вмѣсто послѣдовательности въ эволюціи мы наблюдаемъ здѣсь полную хаотичность.

Такъ, въ виду того, что искусство актера было пересажено съ Запада, наша школа сценическаго искусства создалась не какъ слѣдствіе и выводъ длинныхъ и трудныхъ броженій искусства— у насъ школа, наученіе, образованіе стали источникомъ и причиной. Во-вторыхъ, наше сценическое искусство не сдѣлало самостоятельныхъ теоретическихъ выводовъ изъ практики сцены, но прибѣгло къ заимствованію и компиляціи выводовъ западнаго театра, вслѣдствіе чего наши теоретическіе выводы не служатъ доказательствомъ степени нашей сознательности въ области сценическаго

искусства. Въ-третьихъ, наконецъ, случай замѣнилъ намъ естественность эволюціи.

Какіе принципы сценическаго искусства преподавалъ Сумароковъ—совершенно неизвѣстно. Нужно только думать, что его тяготѣніе къ Вольтеру приближало его раньше всего къ чисто ложноклассическимъ принципамъ. Но въ какой степени это были принципы Вольтера, съ которымъ онъ стремился отожествить себя, или насколько здѣсь было сильно вліяніе Расина,—провѣрить нельзя. Ясно одно, что принципы русскаго ложноклассическаго сценическаго искусства со времени Сумарокова до возвращенія Дмитревскаго изъ вторичной поѣздки въ Парижъ въ 1767 году, рѣзко отличаются отъ новыхъ принциповъ Дмитревскаго, и что эти послѣдніе были заимствованы имъ отъ Клеронъ и Лекена, т. е. отъ направленія энциклопедистовъ. И тѣмъ не менѣе, исполненіе актеровъ конца столѣтія подчасъ напоминаетъ исполненіе актеровъ театра Отель Бургонъ во времена Мольера.

Принципы трагической игры до 1767 года, вѣроятно, вѣрнѣе всего характеризуются игрою Волкова и отвѣчаютъ принципамъ Расиновской школы Шанмеле, Дюкло и др.

По выраженію Штелина [488]), Федоръ Григорьевичъ Волковъ „съ равною силой игралъ трагическія и комическія роли" и „настоящій его характеръ былъ бѣшеннаго", т. е. другими словами обладалъ большимъ темпераментомъ, но въ тоже время „должно замѣтить, что онъ, не взирая на отмѣнность игры своей, не зналъ искусства декламаціи, искусства нужнѣйшаго для актера, которое уже было приведено въ лучшее совершенство славнымъ нашимъ трагикомъ Ивановъ Афанасьевичемъ Дмитревскимъ [500])". То же самое говоритъ А. Малиновскій [501]). „Декламація вычищена и приведена въ теперешнее свое состояніе тщаніемъ Ивана Афанасьевича Дмитріевскаго перваго придворнаго актера. До того времени стихи произносили на распѣвъ. Самъ Г. Волковъ заимствуя отъ италіанскихъ речитативовъ, не смотря на отличность игры своей, подверженъ былъ сему несовмѣстному съ истинымъ искусствомъ пороку". Такимъ образомъ, оба современника устанавливаютъ одни и тѣ же факты; италіанскіе речитативы тутъ, вѣроятно, были не при чемъ и гораздо правдоподобнѣе, что таково было вліяніе Сумарокова и его сподвижниковъ.

Надо думать, что первоначально и Дмитревскій держался такихъ же пріемовъ исполненія. Но вотъ въ 1765 году въ первый разъ и въ 1767 году вторично онъ по Высочайшему повелѣнію ѣздилъ въ Парижъ и Лондонъ [502]). Историки русскаго театра украсили его поѣздку цѣлой серіей курьезныхъ и лестныхъ для русской

сцены анекдотовъ, разбивающихся свидѣтельствомъ самаго Дмитревскаго [530]). На вопросъ, заданный Дмитревскому, правда ли, что онъ игралъ въ Парижѣ на театрѣ вмѣстѣ съ Гаррикомъ и Лекеномъ, онъ отвѣчалъ слѣдующее. „Никогда я не могъ играть съ Гаррикомъ, потому что не знаю англійскаго языка, а Гаррикъ необыкновенно дурно изъяснялся по французски. Съ Лекеномъ мнѣ играть тоже не было возможности по той причинѣ, что наши амплуа были одинаковы и, если я зналъ нѣкоторыя роли изъ французской трагедіи, такъ это тѣ же самыя, которыя игралъ и Лекенъ. Впрочемъ, я не былъ такъ и самонадѣянъ, чтобы состязаться съ этими исполинами театральнаго искусства, и особенно съ Лекеномъ, который былъ геній въ своемъ родѣ. Конечно, и Гаррикъ былъ великій человѣкъ, но скорѣе комедіантъ, чѣмъ актеръ (актеръ трагическій), т. е. подражатель природѣ въ обыкновенной нашей жизни, между тѣмъ какъ Лекенъ создавалъ типы персонажей историческихъ. Надобно было видѣть Лекена въ роляхъ Магомета, Танкреда, Оросмана, Замора и Эдипа—царя, чтобы постигнуть, до какой степени совершенства можетъ быть доведено сценическое искусство, потому что вообразить себѣ этого нельзя. Лекенъ и мадамъ Дюмениль, это настоящія трагическія божества, и въ послѣдней, если было менѣе искусства, то чуть ли еще не больше таланта“. Въ другой разъ Дмитревскій разсказывалъ, „что въ Парижѣ случилось ему однажды быть свидѣтелемъ любопытнаго состязанія въ искусствѣ декламаціи между актрисою Клеронъ и Гаррикомъ; это произошло на званомъ ужинѣ у первой, которая жила какъ принцесса и принимала у себя великолѣпно все лучшее общество. Гости непремѣнно желали, чтобы она заставила Гаррика что-нибудь продекламировать, но тотъ отказывался подъ разными предлогами; наконецъ, Клеронъ, истощивъ всѣ средства къ понужденію Гаррика удовлетворить желанію ея общества, вдругъ встала со своего мѣста и, пригласивъ любимца своего, молодого Ларива отвѣчать ей, продекламировала вмѣстѣ съ нимъ нѣсколько лучшихъ сценъ изъ „Медеи“. Всѣ гости пришли въ восторгъ; а Гаррикъ, подумавъ немного, сказалъ, что онъ понимаетъ, почему великая актриса нарушила обыкновенное свое правило не декламировать ни передъ кѣмъ внѣ театральной сцены, и потому признаетъ себя обязаннымъ отвѣтствовать ей такою же учтивостью. Съ этимъ словомъ онъ всталъ изъ-за стола и продекламировалъ сцену съ привидѣніемъ изъ „Гамлета“. Несмотря на то, что многіе изъ присутствовавшихъ не знали по англійски, онъ навелъ на нихъ ужасъ одною своею мимикою. Мамзель Клеронъ была въ восхищеніи и, въ доказательство своей признательности къ первому современному актеру, какъ

она его называла—для того, чтобъ уколоть честнаго Лекена, съ которымъ была не въ большихъ ладахъ,—безподобно продекламировала монологъ изъ „Альзиры". Гаррикъ съ своей стороны не захотѣлъ остаться у ней въ долгу и тотчасъ же началъ декламировать извѣстный монологъ Гамлета To be or not to be съ такою силою и съ такимъ чувствомъ, что мы были поражены. Такимъ образомъ оба великіе артисты другъ передъ другомъ въ запуски декламировали лучшія сцены изъ своихъ ролей: Клеронъ изъ Герміоны, Шимены и Аменаиды, а Гаррикъ изъ Лира и Макбета". „Я не могу забыть этого вечера, продолжалъ Дмитревскій, и до сихъ поръ не надивлюсь, какъ эти люди безъ всякихъ пособій театральной иллюзіи могли произвести такое невѣроятное впечатленіе на своихъ слушателей.

Правда, все общество составлено было изъ восторженныхъ любителей театра, какихъ теперь мы больше не встрѣчаемъ, но между тѣмъ надобно отдать справедливость и увлекательности таланта прежнихъ превосходныхъ актеровъ. Подъ конецъ ужина, мамзель Клеронъ пожелала, чтобы я продекламировалъ что-нибудь изъ Русской трагедіи; но я рѣшительно отказался, потому что чувствовалъ свое безсиліе и только по неотступной ея просьбѣ дать ей нѣкоторое понятіе о звукахъ и гармоніи Русскаго языка прочиталъ куплеты Сумарокова: „Время проходитъ, время летитъ" и прочее. Она слушала съ большимъ вниманіемъ; и когда я кончилъ, пресерьезно сказала: je n'y comprend rien, mais cela doit être charmant". Настоящая француженка!"

Изъ всего этого разсказа видно, что во время своего пребыванія въ Парижѣ Дмитревскій не только часто посѣщалъ театръ и видѣлъ Клеронъ и Лекена въ очень многихъ роляхъ, но даже былъ близокъ къ ихъ закулисной жизни и, какъ человѣкъ наблюдательный, ничего не упускалъ изъ виду. Несомнѣнно, не могла пройти для него незамѣченной разница, существовавшая между школой сценическаго искусства Клеронъ и Лекена съ одной стороны и школой Сумарокова съ другой; такъ же несомнѣнно, что Дмитревскій не замедлилъ использовать то, свидѣтелемъ чего онъ былъ. „Дабы видѣть разность въ прежнемъ и настоящемъ его вкусѣ и искусствѣ, пишетъ Штелинъ [504]), въ ноябрѣ мѣсяцѣ представлена была при дворѣ русская трагедія „Синавъ и Труворъ", въ которой г. Дмитревскій, доказалъ, что путешествіе его не безполезно для него было, ибо онъ игралъ неподражаемо. „Отзывы современниковъ объ игрѣ Дмитревскаго самые восторженные и постоянно ставятъ его на ряду съ Лекеномъ и Гаррикомъ.

„Нѣкоторые изъ насъ удивлялися шатавшимся провинціаль-

нымъ Англискимъ актерамъ, а своихъ имѣемъ, которые равняются съ наилучшими Английскими актерами и актрисами, но однакожъ они намъ не удивительны, потому что онѣ Русскіе", пишетъ современникъ [505]). По словамъ П. И. Сумарокова, „въ трагедіи лучшими ролями его почитались Самозванецъ, Ярбъ и Синавъ. Онъ постигалъ во всей силѣ характеръ представляемыхъ имъ лицъ и дополнялъ игрою своею недостатки автора.

Напримѣръ, въ Дмитріи Самозванцѣ онъ являлся глазамъ зрителей облокотившимся на тронъ и закрытымъ мантіею: симъ мрачнымъ положеніемъ освѣщалъ онъ, такъ сказать, темныя мысли перваго монолога. Въ Синавѣ читалъ онъ длинный монологъ, когда ему представляется тѣнь брата, подвигаясь со стуломъ своимъ назадъ, какъ будто преслѣдуемый ею, и оканчивалъ, приподнимаясь на цыпочки. Сіе простое движеніе производило удивительное дѣйствіе на зрителей: всѣ трепетали отъ ужаса. Многіе современники Дмитревскаго полагаютъ, что въ драмахъ и комедіяхъ онъ былъ еще превосходнѣе, и съ восхищеніемъ вспоминаютъ, что въ Амфитріонѣ, перемѣнивъ красный платокъ на бѣлый, онъ такъ измѣнялся, что его не узнавали, и во все время поддерживалъ свое превращеніе". [506]) По мнѣнію другихъ, однако, Дмитревскій былъ превосходнымъ актеромъ въ комедіяхъ, особенно въ роляхъ резонеровъ, но въ трагедіяхъ былъ гораздо слабѣе"; здѣсь игра его была напыщенна и холодна.

„Это былъ актеръ умный, не увлекающійся, владѣвшій собою даже въ самыхъ патетическихъ мѣстахъ; всегда кокетливъ, думалъ объ эффектѣ; единственная роль, въ которой онъ былъ дѣйствительно хорошъ, это роль Тита въ трагедіи того же названія и именно потому, что это роль холодная, вся изъ разсказа и разсужденій, немного напыщенныхъ" [507]). Были и еще болѣе отрицательные отзывы о Дмитревскомъ. Онъ „никогда въ сущности превосходнымъ актеромъ и небылъ и быть имъ не могъ, потому что не имѣлъ ни сильныхъ чувствъ ни звучнаго ограна, ни чистаго произношенія; читалъ стихи и даже прозу нараспѣвъ, и, за недостаткомъ физическихъ средствъ, гонялся кстати и некстати за какими-то эффектами" [508]). Были ль эти отзывы пристрастны и насколько велика въ нихъ была доля правды судить невозможно.

Прежде чѣмъ переходить къ изложенію сводки принциповъ сценическаго искусства конца столѣтія, приведемъ еще отзывы современниковъ объ игрѣ другихъ выдающихся актеровъ той жеэпохи [509]).

Такъ, Плавильщиковъ, по отзывамъ Шушерина, Шаховскаго, Ильина, Каменева, Глинки и др., въ совершенствѣ владѣлъ искусствомъ декламаціи, превосходя, пожалуй, въ этомъ отношеніи всѣхъ

своихъ товарищей; онъ прекрасно изображалъ людей души великой и твердой, игралъ тембрами голоса и владѣлъ мимикой, но въ то же время, „придаваясь сверхъестественности французскаго трагическаго актера", слишкомъ злоупотреблялъ силой звука, что сильно портило его игру. Со временемъ, однако, онъ пристрастился къ „нѣмецкой школѣ" и желая, какъ онъ говорилъ, „поймать въ трагедіи природу", переестествилъ театральное дѣйствіе. „Жаль, что излишнее желаніе чрезвычайнаго успѣха долго удаляло этого просвѣщеннаго актера отъ того, что природа дала ему при рожденіи и чѣмъ онъ прославилъ послѣдніе годы своей жизни на театральномъ поприщѣ, съ котораго сошелъ въ могилу", писалъ о немъ кн. Шаховской.

„Шушеринъ въ искусственности превосходилъ даже Плавильщикова. Въ трагедіи онъ всегда былъ на ходуляхъ. Онъ расчитывалъ не только каждый шагъ, каждое движеніе, но, кажется, и каждую паузу между словами. Всѣ свои роли твердилъ онъ передъ зеркаломъ и до тѣхъ поръ повторялъ ихъ такимъ образомъ, пока извѣстный жестъ, или выраженіе лица при извѣстномъ словѣ обращались ему въ машинальную привычку. Онъ, такъ сказать, не игралъ, но повелѣвалъ надъ собою на сценѣ. Голосъ, осанка, движеніе,—все было въ немъ до такой степени трагико-вычурное, что часто переходило не только за предѣлы натуры, но даже и правдоподобія. И при всѣхъ этихъ недостаткахъ, Шушеринъ былъ великій артистъ. Да, великій! потому что его недостатки были неотъемлемою потребностью вѣка, который во всемъ искалъ одного наружнаго проявленія, а надъ глубинами души человѣческой скользилъ съфранцузской легкостью и безотчетностью. Вѣкъ этотъ родился во Франціи, въ блистательное царствованіе Людовика XIV, и оттуда жилы его разлились по цѣлой Европѣ.

Шушеринъ, какъ и Плавильщиковъ, дѣлался человѣкомъ только тогда, когда сбрасывалъ тогу и переходилъ въ мѣщанство, т. е. въ драму". Этотъ отзывъ принадлежитъ С. Н. Глинкѣ. Кн. А. А. Шаховской дополняетъ вышеприведенное мнѣніе о Шушеринѣ. „Онъ пользовался совѣтами Дмитревскаго и заимствовалъ театральныя приличія у французскихъ актеровъ, отчего пріобрѣлъ довольно ловкости въ высокой комедіи и благовидности въ трагедіи. У него не было недостатка въ чувствительности; но онъ часто затемнялъ сердечный жаръ, по его мнѣнію—искусствомъ, а по словамъ Дмитревскаго—мишурствомъ, которое однакожъ, хотя уже подъ старость, превратилъ въ чистое золото. Особенно въ одно представленіе онъ восхитилъ меня необыкновенною простотою, естественностью игры и умилительностью говора".

Изъ комиковъ выше всѣхъ былъ Шумской и Сандуновъ. Послѣднiй, благодаря своему уму и своей образованности, а также своему превосходному таланту, былъ настолько кумиромъ современнаго свѣта, что ему старались подражать въ обращенiи. На сценѣ онъ былъ всегда ловокъ, веселъ, игривъ, подвиженъ и каждой роли давалъ свой колоритъ, прекрасно оттѣняя характеръ дѣйствующаго лица.

На основанiи всѣхъ этихъ отзывовъ объ актерахъ можно съ очевидностью выяснить, что на протяженiи второй половины XVIII столѣтiя наше ложно-классическое искусство актера было еще менѣе цѣльно и однородно, чѣмъ французское. Французское влiянiе гостившихъ въ Петербургѣ французскихъ труппъ смѣшивалось съ влiянiемъ нѣмецкимъ, къ этому присоединялись черты зарождавшагося славянскаго искусства, и все это, взятое вмѣстѣ, даетъ картину очень темную. Ясно, что переводные и подражательные принципы игры не вполнѣ отвѣчали дѣйствительности, хотя, надо думать, отчасти ее нормировали.

Первое печатное слово о принципахъ игры относится къ 1781 году, когда былъ изданъ русскiй съ нѣмецкаго переводъ „Гаррика“, сочиненiя, къ тому времени обошедшаго уже всѣ страны и разбитаго возраженiями Дидро. Популярное имя актера, стоявшаго въ заголовкѣ книги, сдѣлало ей карьеру, но не достаточно обезпечило ея качество. Содержанiе ея, подраздѣленiе на главы, примѣры и тому подобное—все напоминаетъ собою сочиненiе того же типа Ремонъ де Сентъ Альбина и безусловно оттуда заимствовано. Относясь къ концу столѣтiя, оно, въ сущности, повторяло принципы ложно-классической игры до момента выступленiя энциклопедистовъ и ничего общаго съ характеристикой искусства Гаррика не имѣло. И если русскiе актеры сколько-нибудь имъ и пользовались, то, особенно если принять въ соображенiе плохой и малопонятный переводъ, врядъ ли оно имѣло какое-либо влiянiе на русское сценическое искусство, и съ другой стороны, врядъ ли его формулировало и выражало.

Цитаты изъ „Гаррика“ мы неоднократно приводили при разсмотрѣнiи ложно-классическаго сценическаго искусства во Францiи и повторять ихъ теперь не будемъ.

Такое же положенiе относительно русской сцены занимаютъ „Разсужденiя Герота Шелла о декламацiи“, напечатанныя въ 1798 году въ С.-Петербургскомъ журналѣ. Авторъ, занятый, собственно, судебнымъ краснорѣчiемъ, на всемъ протяженiи своихъ разсужденiй говоритъ о Клеронъ и Лекенѣ. Статья дѣлится на два отдѣла: разсужденiя о тонической части и разсужденiя о пластикѣ и жестѣ. „Образуй свой голосъ, говорила мнѣ неоднократно дѣвица

Клеронъ, пишетъ авторъ, а прочее тутъ... присовокупила она, положивъ мнѣ руку свою на лобъ. Голосъ низкой дѣлаетъ наиболѣе впечатлѣнія и удовольствія; но не оставляй тоновъ высокихъ, которые суть самые трогательные.

Душа голоса состоитъ въ тонахъ протяжныхъ и единообразныхъ". Дѣвица Клеронъ произноситъ нѣкоторыя слова съ невѣроятною силою. „Должно, говорила она, утвердить произношеніе на основаніи крѣпко и сильно поддерживаемомъ, напрягая голосъ въ нѣкоторыхъ словахъ, дабы придать имъ силу, не возвышать, но уперетъ голосъ. „Надобно имѣть такой видъ, будто ты творишь сказываемое". Говоря о пластикѣ, авторъ еще уже развертываетъ вопросъ, касаясь только ораторской пластики. „Надобно стоять крѣпко на ногахъ, кои суть основаніе тѣла. Хочешь показать глаза свои во всей ихъ величинѣ?—наклони голову, ибо извѣстно, что при поднятіи головы, глаза сжимаются. Я примѣтилъ, что вообще тѣлодвиженія бываютъ легче, когда туловище наклонено. Не дѣйствуй запястьемъ. Жестъ есть движеніе мышцы, а не движеніе кисти. Надо избѣгать многообразія жестовъ. Всякое чувствованіе должно имѣть свой жестъ отличительный. Жестъ увеличенный въ маломъ есть непристоенъ. Жестъ распростертой и простой изображаетъ истинное чувствованіе. Старайся сколько можно менѣе опускать свою руку; то будетъ всего лучше. Душа мышцы есть локоть. Движеніе не минуемо начинается въ локтѣ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ развервай глаза, сколько можно болѣе; хорошо также потуплять глаза передъ жестомъ и т. д. Примѣчанія сіи я собралъ въ театрѣ, пишетъ авторъ, и не думаю, чтобы онѣ гдѣ нибудь были написаны". Видимо, авторъ мало былъ знакомъ съ литературой по этому вопросу, такъ какъ, не говоря уже о сочиненіяхъ, использованныхъ выше для характеристики ложно-классическаго искусства во Франціи, въ 1788 году появилась книга Энгеля „Ideen zu einer Mimik" переведенная въ 1788 году на французскій языкъ „Idées sur le geste et l'action théâtrale".

Итакъ, минуя русскій переводъ Гаррика и разсужденія Герота Шелла, для характеристики свода принциповъ ложно-классической игры въ Россіи въ XVIII столѣтіи слѣдуетъ взять „разныя мнѣнія о качествахъ комедіанта и о первыхъ предметахъ, которые вступающій въ сіе званіе особенно наблюдать долженъ", относящіеся къ 1790 году.

Это первое, единственное въ XVIII столѣтіи, русское сочиненіе на тему о сценическомъ искусствѣ. Его важность, его краткость и схематичность, а также библіографическая рѣдкость изданія позволяютъ его текстуально повторить.

„Изъ всѣхъ причинъ, пишетъ анонимный авторъ, побуждающихъ принять состояніе комедіанта, главнѣйшею и достохвальнѣйшею почесться можетъ любовь къ славѣ; та не преодолимая надъ человѣкомъ власть, которая заграждаетъ слухъ отъ вопіющаго предразсудка, и которая подаетъ твердость, нужную для преодолѣнія всѣхъ трудностей, съ симъ состояніемъ соединенныхъ.

Къ толь благородному расположенію потребно пылкое воображеніе, живость и нѣжность души; сердце способное къ принятію разныхъ страстей: нельзя того заставить чувствовать другихъ, чего кто самъ не чувствуетъ.

Вотъ первые учители; когда-жъ природа отказала кому въ сихъ качествахъ, то какими бы наставленіями ни пользовался, когобъ ни избиралъ себѣ образцомъ, тотъ вѣрно останется въ посредственности.

Первая наука начинающаго должна состоять въ познаніи просодіи (ударенія словъ). Не принимаясь еще ни за какую роль, онъ долженъ научиться правильно говорить. Для сего ему нужно читать творенія лучшихъ трагическихъ и комическихъ писателей; ничѣмъ такъ дарованіе не можетъ образоваться и ничто такъ не пріучаетъ къ природному выраженію голоса.

Научившись просодіи, непремѣнно должно съ раченіемъ обработать измѣненіе голоса и выговора.

Есть органы, способные къ изъявленію гордости, важности, гнѣва, ярости и проч., для которыхъ чувствительность, пріятство и нѣжность неудобны.

Естьлижъ въ такомъ случаѣ комедіантъ захочетъ замѣнить искусствомъ тѣ средства, въ коихъ природа ему отказала, то употребленныя имъ къ тому усилія доведутъ его до принудительности, весьма удаленной отъ правдоподобія.

Вышедъ изъ природнаго своего свойства, актеръ не возбудитъ въ душѣ тѣхъ ощущеній, которыми онъ силится проникнуть; люди имѣющіе вкусъ и знатоки тотчасъ откроютъ тому причину.

Примѣчанія, которыя за симъ слѣдуютъ, болѣе имѣютъ отношенія къ трагедіи, нежели къ комедіи.

Всякому актеру, а особливо вновь вступающему въ сію должность нужно какъ можно лучше обдумать о дѣйствіи драматическаго творенія; необходимо, чтобы онъ заранѣе изыскалъ объясненія, потребныя къ доставленію себѣ средствъ, дабы выполнить въ точности порученную ему роль; и потому нужно для актера не только постоянное ученіе, но и величайшая понятность.

Какое бъ дарованіе онъ ни имѣлъ, никогда ему не должно

играть своей роли, не знавши ее твердо; естьли память ему измѣняетъ, то онъ уже не въ своей волѣ, и досаждаетъ зрителю.

Расположеніе корпуса и тѣлодвиженіе суть два предмета довольно важные для театра.

Комедіантъ долженъ пріучить себя такъ, чтобъ съ перваго взгляда можно было узнать характеръ его роли. Я не могу рѣшительно положить, чтобъ въ трагической игрѣ физическія пособія были необходимы для актера; но скажу только, что они кажутся мнѣ принадлежностью довольно важною для выполненія предложенной цѣли.

Весьма рѣдко встрѣчается въ одномъ человѣкѣ соединеніе физическихъ красотъ съ нравственными, и потому оное драгоцѣннѣе. А когдабъ надлежало избирать то, или другое; мнѣ кажется, что не надобъ было колебаться въ выборѣ, искусство украшаетъ даже и самое безобразіе.

Множество тѣлодвиженій всегда можетъ почестьcя порокомъ, и тѣмъ болѣе заслуживаетъ порицаніе, что въ семъ множествѣ многія выходятъ наудачу сдѣланныя, и потому неправильныя.

Тѣлодвиженіе можно назвать быстрымъ дѣйствіемъ душевнаго чувствія; естьли оныя заранѣе вытвержены, сложены, настроены и приготовлены, то ослабляютъ силу дѣйствія.

Рѣдко случается на театрѣ, чтобъ должно было прикасаться къ актрисѣ, брать у ней руку, сжимать ее въ своихъ объятіяхъ; когдажъ сіе по необходимости бываетъ, то да соблюдается притомъ возможная осторожность и благопристойность, особливо въ Трагедіи.

Поющая либо надутая, декламація несовмѣстна съ истиннымъ искусствомъ; однакожъ въ Трагедіи природная простота должна соотвѣтствовать важности содержанія, всегда остерегаться должно, дабы не уронить оную низкимъ разговоромъ.

Новые актеры имѣютъ тотъ порокъ, что проговариваютъ по два стиха и всегда означаютъ полустишіе: ни что такъ не похоже на худаго школьника, ни что не удалено столько отъ истины.

Актеръ, выходящій изъ себя и задыхающійся при первомъ шагѣ нималаго участія не возбуждаетъ. Ни что не изъявляетъ столько чувствованія и не производитъ очарованія, какъ черты лица, видъ, осанка, важность, твердость, быстрота и точность въ движеніяхъ и словахъ.

Комедіантъ долженъ безпрестанное имѣть вниманіе къ происходящему на сценѣ дѣйствію; онъ долженъ являть на лицѣ своемъ великое или малое участіе, которое возбуждаютъ въ немъ рѣчи

его разговорщиковъ и разные происшествія, передъ нимъ происходящія.

Онъ обязанъ изображать на себѣ всѣ отмѣны страстей, которыя его объемлютъ; ему не должно опускать самомалѣйшихъ принадлежностей къ своей ролѣ; иногда, движеніе, взглядъ, молчаніе несказанно увеличиваютъ цѣну театральной игры; однимъ словомъ комедіантъ тогда только справедливъ, когда близокъ къ природѣ.

Хотя и должно, сколько можно, ближе подходить къ естественной простотѣ, но при томъ не надо забывать и того, чтобъ не представить природу въ непріятномъ и отвратительномъ видѣ.

Ужасъ и жалость суть двѣ главнѣйшія пружины въ Трагедіи; но отъ страха до ужаса отмѣна чувствительна; однако только понятность и дарованіе актера могутъ оную сдѣлать отличною.

Есть такія положенія, въ которыхъ весьма исправное подражаніе природному изъявленію можетъ быть не совмѣстно. Вопль, происходящій отъ чрезмѣрной горести во всей своей силѣ, на театрѣ отвратителенъ, подлинныя терзанія, отчаяніемъ произведенныя, видѣть ужасно.

Искусство и понятность актера должны украсить сіи минуты.

Выраженіе чрезмѣрнаго сѣтованія, либо отчаянія, оказываемаго на лицѣ чрезъ слезы, либо чрезъ удерживаемыя всхлипыванія, лишеніе душевныхъ способностей, всеконечное изнеможеніе прекрасной природы представляютъ картину по истинѣ драматическую, гораздо чувствительнѣйшую и болѣе ужасную, нежели пронзительные крики, вой и судорожные порывы, не сносные для зрителя.

Разсудокъ и чувствованіе давнобъ должны были прогнать со сцены изъ границъ выходящія и отвратительныя пантомимы, которыя вмѣсто того чтобъ тронуть сердце, вселяютъ только нелѣпый ужасъ.

Актеры очень часто не дѣлаютъ никакого вниманія къ тѣмъ словамъ, которыя говорятъ „про себя". Они должны при семъ такъ поступать, чтобъ ихъ совсѣмъ не слыхали тѣ, отъ которыхъ они утайкой произносятъ рѣчь. Но они дѣлаютъ совсѣмъ напротивъ, говорятъ весьма громко, или очень близко тѣхъ, которые не должны ихъ слышать, либо обращаются къ публикѣ. Послѣднее совсѣмъ не кстати; всегда предполагать должно, что публика будто не участвуетъ въ происходящемъ на театрѣ.

Ни отъ чего пьесы не могутъ исправнѣе выходить, какъ отъ репетицій. Хотя сіе скучно бываетъ для старыхъ актеровъ, но

вступающіе въ сіе званіе ничѣмъ не могутъ столько поправить себя и усовершенствовать.

Искусство комедіанта весьма трудно: въ ономъ иначе прославиться не можно какъ непрерывнымъ ученіемъ, долговременнымъ стараніемъ и величайшими усиліями. Дарованіе можетъ существовать токмо въ возвышенной душѣ; несправедливобъ было уничижать оное. И потому надлежитъ начинающихъ поощрять, смотря, какую кто подаетъ о себѣ надежду и сколько прилѣжитъ къ усовершенствованію себя. Публика должна быть строга, при томъ и справедлива; благосклонна, безпристрастна, и не слаба, поелику самолюбіе легко забывается, надменность не рѣдко одно поощреніе принимаетъ за дань, принадлежащую своимъ достоинствамъ. Испорченный черезъ то актеръ пренебрегаетъ научаться природѣ, просвѣщаться опытностію и образовать для себя истинное дарованіе наблюденіемъ различныхъ отмѣнъ, которыя должны являться и успѣвать при каждой порученной ему ролѣ".

Какъ видно, настоящее руководство къ сценическому искусству представляетъ собою, въ сущности, компиляцію руководствъ французскаго театра съ тою лишь разницей, что въ немъ отсутствуетъ послѣдовательность и систематичность. Само собою, кромѣ руководствъ на русскомъ языкѣ, въ Россіи въ XVIII столѣтіи попадалось не мало руководствъ иностранныхъ, особенно французскихъ. Ихъ привозили съ собою изъ-за границы ѣздившіе туда русскіе, ихъ привозили французскіе актеры гостившихъ въ Петербургѣ труппъ. Эти послѣдніе вліяли на русскій театръ кромѣ того и непосредственно. На основаніи всѣхъ этихъ соображеній можно вполнѣ смѣло утверждать, что русское ложно-классическое сценическое искусство представляло собою сколокъ съ французскаго съ присоединеніемъ къ нему въ концѣ столѣтія вліяній нѣмецкаго искусства и зарождавшагося національнаго русскаго. Послѣднее, однако, было настолько туманно, невыяснено, невыявлено, что говорить о немъ невозможно. Нѣмецкое же вліяніе въ мѣщанской трагедіи было аналогично вліянію французской драмы, которая была явленіемъ аналогичнымъ нѣмецкой мѣщанской трагедіи.

Чтобы исчерпать вопросъ о русскомъ ложно-классическомъ искусствѣ вполнѣ, остается еще коснуться сценическаго костюма и грима.

Вопросъ о нашемъ ложно-классическомъ сценическомъ костюмѣ освѣщенъ историческими данными очень слабо. A priori можно было бы сказать, что, являясь сколкомъ французскаго театра, русскій, конечно, перенялъ и костюмы, а такъ какъ французскій

сценическій костюмъ былъ фантазіей современной моды на тему народности и эпохи піесы, то, очевидно, таковъ былъ и русскій сценическій костюмъ въ XVIII столѣтіи. Но русскій театръ развивался уже послѣ реформъ Лекувреръ и Клеронъ, мало того, въ эпоху революціи реформировалъ костюмъ и Тальма, откуда слѣдуетъ, что русскій театръ, должно быть, перенялъ уже реформированный французскій костюмъ. Заимствованіе костюма при содѣйствіи гостившихъ въ Петербургѣ французскихъ труппъ и французскихъ портнихъ и портныхъ могло происходить, конечно, съ полной легкостью и очевидностью.

Но насколько справедливы эти сужденія неизвѣстно. Попадающіеся подчасъ въ архивныхъ дѣлахъ описи театральныхъ расходовъ не даютъ нужнаго матеріала и только описаніе кн. А. А. Шаховскимъ одного изъ представленій 1795 года говоритъ. „Дмитревскій представлялъ Самозванца съ маленькими усиками написанными тушью, въ пудрѣ не завитыхъ волосъ, перевязанныхъ на затылкѣ черной лентой съ бантомъ, что называлось тогда queue de renard. На немъ была шапка съ горностаевымъ околышемъ, съ висящею алою бархатною тульею и съ большой бусовой кистью, и золотое глазетное полукафтанье, съ загнутыми полами на маленькихъ бочечкахъ или фижмахъ. Всѣ актеры были напудрены. Борода тогда еще не смѣла появляться на сценѣ“ [510]).

Зрѣлище видѣнное Шаховскимъ, позволяетъ думать, что, вообще говоря, русскій ложноклассическій сценическій костюмъ подражалъ французскому. Что же касается портрета Волкова, написаннаго Лосенкою,—совершенно неизвѣстно, писалъ ли онъ его въ какой бы то ни было опредѣленной роли или содержаніе портрета аллегорично или, наконецъ, это фантазія художника; основываться на немъ, поэтому, невозможно. Такъ же мало даетъ и карандашный рисунокъ Кипренскаго, изображающій Дмитревскаго, правда уже въ 1814 году, въ роли Каскамба. Сохранилась еще замѣтка Екатерины II по поводу костюмовъ въ одной піесѣ. „Ваша опера очень хороша, писала Государыня, но въ первомъ явленіи няни и мамы одѣты какъ подлой народъ, у насъ въ старинѣ Барины не такъ дурно одѣвались, прикажите ихъ одѣть инако, у меня есть въ казенной книгѣ да и портреты есть какъ ихъ одѣть, рукава должны быть наборные, да сверхъ тѣлагрѣи на плечахъ ферези а фаты мамамъ писаные а не иные подлые, а то на Большой феатрѣ не уидете отъ Критики“ [511]).

Само собой, и гримъ русскихъ актеровъ ничѣмъ не отличался отъ грима французскихъ и, вообще, иностранныхъ актеровъ: точно также употреблялись бѣлила и румяна и подводили глаза [512]).

Интересно, что въ журналѣ „Магазинъ общеполезныхъ знаній и изобрѣтеній за 1795 годъ“ [513]), была помѣщена замѣтка подъ заглавіемъ „Безвредныя притиранія и краски для употребленія актерамъ“. Авторъ замѣтки цитируетъ здѣсь придворнаго Гейдельбергскаго медика Франца Мая [514]) который, желая быть полезнымъ актерамъ, принужденнымъ гримироваться на сценѣ, даетъ рецептъ безвреднаго грима. Рецептъ его таковъ.

Бѣлила изъ ртути и свинцу вредны здоровью.

Венеціанскія бѣлила менѣе вредны, если сперва натереть кожу мазью, приготовленной изъ 2-хъ лотовъ бѣлаго воску и такого же количества розовой помады и полулоту спермацету.

Не вредны порошки висмутовый (magisterium marcositae), изъ устерсовыхъ раковинъ, мелкой не однократно промытый мѣлъ, крахмалъ и мелкій бѣлый болюсъ.

Вмѣсто румянъ безопасно могутъ быть употребляемы киноварь, засушенный крапъ, корень воловій языкъ, сокъ кермесовыхъ ягодъ, такожъ баканъ и канцелярское сѣмя; сурикъ, которымъ Римскіе побѣдоносцы мазали свои лица, не безвреденъ.

Желтыя краски могутъ сдѣланы быть изъ солодоваго корня и шафраннаго соку.

За надежную сѣрую краску отвѣчаетъ Силезская сѣрая глина или сожженная абрикосовыхъ зеренъ скорлупа, смѣшанная съ чистымъ мѣломъ. Лучшія смазочныя краски дѣлаются изъ желѣзнаго шафрана или ржавчины.

Синею краскою служитъ крутикъ и Берлинская лазурь.

Наконецъ, черная краска можетъ быть пріуготовлена изъ сожженной пробки и скарлупы съ абрикосовыхъ зеренъ.

Этимъ ограничиваются дошедшія до насъ свѣдѣнія о сценическомъ искусствѣ русскаго ложноклассическаго актера въ XVIII столѣтіи. Не по примѣру школьнаго искусства и искусства нѣмецкихъ комедіантовъ ложноклассическому искусству актера суждено было лечь въ основаніе искусства актера въ Россіи вообще, ибо непрерывно существуя и развиваясь со временъ Сумарокова русскій театръ развивалъ и перерабатывалъ, какъ развиваетъ и перерабатываетъ и сейчасъ, принципы этого послѣдняго.

Судьба отечественнаго театра складывалась такъ, что этотъ послѣдній почти всегда ютился подъ сѣнью какого-либо учебнаго заведенія, ютился трогательно, безсознательно, не провидя будущаго. Объясненіе тому двоякое. Съ одной стороны, отечественный театръ, зародившійся въ нашей еще до христіанской древности и прерванный въ своемъ нормальномъ развитіи потерялъ такимъ образомъ свою естественную связь съ жизнью русскаго народа и

вмѣсто того, чтобы развиваться плавно и непрерывно, какъ развивался эллинскій или западный театръ, русскій театръ эволюціонировалъ скачками, мѣняя, какъ хамелеонъ, сообразно съ обстоятельствами, свою окраску. Переставъ быть органическимъ явленіемъ русской жизни, онъ являлся всегда лишь додаткомъ насаждаемой въ Россіи иностранной культуры; мало того, его появленіе каждый разъ было симптомомъ сближенія русской жизни съ иностранной культурой. Дѣйствительно, въ стѣнахъ Духовной Коллегіи слагался школьный театръ по той причинѣ, что у насъ заводились коллегіи, подобныя іезуитскимъ. При Алексѣѣ Михайловичѣ былъ заведенъ театръ по той причинѣ, что русская жизнь гостепріимно открыла двери жителямъ и соотечественникамъ нѣмецкой слободы. То же было и при Петрѣ Великомъ.

Съ другой же стороны, по почину духовныхъ школъ и свѣтскія школы признали за театромъ его учебно-воспитательное значеніе и стали заводить у себя театръ для развитія той же честной смѣлости, для упражненія молодежи въ отечественномъ или иностранномъ языкахъ и т. д.

Какъ бы то ни было, школа раскрывала передъ молодежью тайники лирическихъ и драматическихъ переживаній, давала ей возможно широкій кругозоръ, и творческій инстинктъ удобренный и взращенный искалъ себѣ примѣненія или въ литературныхъ, или въ артистическихъ областяхъ выявленія.

Благодаря такой связи учебныхъ заведеній съ театромъ, театральное образованіе въ Россіи въ XVIII столѣтіи распредѣлилось между цѣлой серіей театральныхъ школъ, которыя являлись лишь составной частью школъ духовныхъ, гражданскихъ и военныхъ, и собственно Театральное Училище мало чѣмъ превосходило ихъ, а подчасъ даже и уступало имъ. И только въ XIX столѣтіи возвышается значеніе Императорскихъ театральныхъ училищъ въ то время, какъ театръ учебныхъ заведеній становится лишь училищнымъ любительскимъ театромъ.

Кромѣ собственно Театральнаго училища главнѣйшими очагами сценическаго искусства въ Россіи въ XVIII столѣтіи, т. е. русскаго ложноклассическаго сценическаго искусства,—не говоря о духовныхъ школахъ, гдѣ непрерывно процвѣталъ самостоятельный школьный театръ и нѣмецкой школы Кунста, — были слѣдующія учебныя заведенія: Сухопутный Шляхетный корпусъ, Московскій Университетъ, Воспитательный Домъ, Академія Художествъ и Смольный.

ИСТОРІЯ ТЕАТРАЛЬНАГО ОБРАЗОВАНІЯ ВЪ РОССІИ ВЪ XVIII СТ.

Главы IV, V, VI, VII и VIII.

Глава IV.

Въ свою бытность за границей Петръ I увидѣлъ огромную разницу между иностранной жизнью общества и русской: тамъ веселились, собираясь на балы, маскарады, танцовали, смѣялись, кавалеры занимали дамъ, а дамы плѣняли ихъ своей красотой и граціей. Будучи въ Вѣнѣ въ 1698 году, онъ даже участвовалъ въ придворномъ маскарадѣ въ костюмѣ фрисландскаго крестьянина и послѣ спектакля много танцовалъ. По пріѣздѣ въ Россію Петръ задался цѣлію, среди всѣхъ прочихъ своихъ реформъ, положить начало общественной жизни и удѣлить въ ней мѣсто русской женщинѣ, средствомъ осуществленія чего въ 1718 году былъ изданъ указъ объ ассамблеяхъ. Государь со своей супругой, Екатериной I-й, принимали въ нихъ участіе и, по свидѣтельству Берхгольца, поражали всѣхъ своими танцами; за царемъ, понятно танцовали придворные и, такимъ образомъ, разъ заведенныя ассамблеи, а съ ними балы и танцы стали все шире и шире распространяться, не нуждаясь уже въ Высочайшемъ поощреніи и находя сочувствіе и интересъ въ обществѣ. Такимъ образомъ случилось то, что въ нѣсколько лѣтъ всѣ отъ мала до велика стали посѣщать ихъ, а на нихъ танцовать. Благодаря этому то моментально поднялся спросъ на танцмейстеровъ, какъ въ частныхъ домахъ, такъ и въ учебныхъ заведеніяхъ, и въ программы послѣднихъ стали входить танцы. Извѣстно, что Государь самъ заботился о распространеніи танцевъ и даже привезъ съ собою изъ Архангельска танцмейстера Какого съ сыновьями. Жалованье ему платили очень туго и вскорѣ онъ подалъ царю челобитную.

„Всемилостивѣйшій государь! просимъ Вашего Величества, вели, государь, намъ свое великаго государя жалованіе нынѣшняго 1705 года на полгода выдать, чтобы намъ было чѣмъ прокормиться; а мы тебѣ государю рады служить вѣрою и правдою. Вашего Величества нижайшіе рабы танцовальный мастеръ и музыкантъ Яковъ Какой съ дѣтьми своими Карломъ да Иваномъ“ [1]).

Вопросъ о танцовальныхъ мастерахъ затрогивался даже въ Посольскомъ Приказѣ. Такъ, въ іюнѣ 1704 года дьяки писали, что „.... танцовальныхъ мастеровъ никого нѣтъ, а который и былъ Карлусъ Кокій молодой и тотъ всегда бываетъ для ученія въ Измайловѣ“ [2]). Въ то же время, въ программѣ училища, заведеннаго въ Москвѣ пробстомъ Эрнстомъ Глюкомъ, подъ № 6 числился „Для танцовальнаго искусства и поступи нѣмецкихъ и французскихъ учтивствъ—Стефанъ Рамбуръ“, и далѣе, въ перечнѣ учителей и наукъ было напечатано, что „6) Стефанъ Рамбуръ, танцовальный мастеръ, тѣлесное благолѣпіе, и комплементы чиномъ нѣмецкимъ и французскимъ научаетъ“ [3]). Этотъ же самый Стефанъ Рамбурхъ, оказывается, училъ и дѣтей царицы Прасковьи танцамъ и французскому языку. Здѣсь согласно новой модѣ „для полнаго развитія дочерей необходимъ былъ французъ, и царица позаботилась принанять въ 1703 г. француза Стефана Рамбурха [4]). Рамбурху обѣщано было 300 рублевъ въ годъ съ тѣмъ, чтобы онъ всѣхъ трехъ царевенъ „танцу училъ и показывалъ зачало и основаніе языка французскаго“. Новый наставникъ, какъ видно изъ собственноручныхъ его писемъ, зналъ французскій языкъ довольно плохо, но это не мѣшало ему обучать царевенъ въ теченіе пяти лѣтъ, до 1708 года. „Зачало и основаніе французскаго языка“ не привились царевнамъ: ни одна изъ нихъ не овладѣла языкомъ настолько, чтобы писать, даже и объяснялись на немъ плохо. Что же касается до танцевъ, то къ нимъ онѣ оказались положительно неспособными, въ особенности царевна Прасковья, съ малолѣтства дѣвушка слабая и болѣзненная; живѣе и подвижнѣе была Катерина. Кто былъ виноватъ въ неуспѣхахъ царевенъ—онѣ ли сами, попечительная ли мамаша, или учителя,—неизвѣстно; извѣстно только то, что учителямъ стараться было не изъ чего. Рамбурхъ въ теченіе пяти лѣтъ ни разу не получилъ слѣдуемаго жалованія, не увидѣлъ его и потомъ послѣ „долголѣтнихъ докукъ царицѣ, царевнамъ и государю“ [5]). Стефанъ Рамбурхъ пережилъ своими мольбами о выдачѣ ему заслуженнаго, еще въ 1703—1708 гг., жалованія царицу Прасковью, и еще въ декабрѣ мѣсяцѣ 1723 г., т. е. послѣ ея кончины,—билъ челомъ императору Петру. Было ли ему въ концѣ концовъ заплачено жалованіе—неизвѣстно.

По примѣру западно-европейскихъ школъ, танцы были введены въ программу преподаванія Академической гимназіи и Шляхетнаго корпуса съ самаго ихъ основанія въ виду того, что, независимо отъ образовательныхъ цѣлей, руководители юношества не упускали изъ виду и другихъ сторонъ воспитанія, необходимыхъ для общежитія и содѣйствующихъ въ большей или меньшей сте-

пени смягченію нравовъ и привычекъ. Академикъ и профессоръ исторіи Фишеръ въ рапортѣ своемъ о состояніи академической гимназіи говоритъ: „Къ недостаточнымъ въ гимназіи вещамъ надлежитъ и танцмейстеръ. Тому спорить нельзя, что человѣку, который внѣшнихъ поведеній не знаетъ, и наукою впрочемъ не послѣдній будетъ, смѣются. Сіе правда, что танцованіе есть такая вещь которая къ модѣ и пристойности нынѣшняго свѣта надлежитъ. И сколь много учениковъ отъ гимназіи отстали съ того времени какъ танцованіе въ оной отрѣшили... Хотя бы другой причины къ принятію танцмейстера не было кромѣ сей токмо, что бы онъ своихъ учениковъ училъ комплиментамъ и показывалъ бы имъ, какъ весело и непринужденно стать и свободно поворачиваться, однако сего довольно, что танцмейстера должно принять и содержать“ [6]).

Первыя извѣстія о преподаваніи танцевъ въ Академической гимназіи относятся къ 1727 году, когда 7 октября былъ принятъ танцмейстеромъ нѣкто Самуилъ Шмидтъ (Samuel Schmiedt) съ жалованіемъ 200 р. въ годъ „за закрѣпою президента Блюментроста“ [7]). Обученіе танцамъ совмѣщалось съ обученіемъ фехтованію [8]). Однако, „по прожекту государя Императора Петра Великаго быть при академіи“ онымъ не было „велѣно“ [9]), вслѣдствіе чего о танцовальномъ классѣ заботились очень мало и въ 1735 г. даже онъ былъ фактически, впредь до особаго распоряженія, упраздненъ, уступивъ мѣсто классу нѣмецкаго языка [10]). Отстаивая свой классъ, Шмидтъ жаловался шефу академіи на вновь заведенный порядокъ и просилъ „ordre stellen, dass ein tantzboden angewiesen wird“, на что 12 декабря 1735 г. послѣдовала положительная резолюція. Однако дѣло съ мѣста не двинулось и 8 февраля 1737 г., по прежнему, вмѣсто танцовальнаго класса практиковался нѣмецкій [11]), хотя Шмидтъ, при этомъ, по прежнему состоялъ танцмейстеромъ. Для характеристики быта современной школы и личности Шмидта сохранилось нѣсколько очень интересныхъ документовъ.

Такъ, въ 1729 г. произошло столкновеніе между нимъ и ученикомъ Чевкинымъ; разслѣдователь этого столкновенія доносилъ слѣдующее:

„Его, Шмидта, виноватаго нашелъ, и въ присутствіи нѣкоторыхъ профессоровъ его словами наказалъ, и приказалъ, чтобы онъ врученныхъ ему учениковъ впредь самъ наказывати не дерзалъ, но ихъ бы учителю о томъ доносилъ, ежели отъ нихъ что худо учинено будетъ, дабы ихъ за ихъ прегрѣшеніе учитель наказывалъ. Но ученикамъ сего объявити неразсудно показалося, опасаяся, дабы они изъ сего въ большее непослушаніе не пришли, такожде и должнаго учителемъ своимъ почтенія всеконечно не потеряли.

Ибо довольно знаемо есть, что молодые люди больше ко злу, нежели къ доброму склонны“ [12]). Нелады были у него и съ начальствомъ, къ которому онъ былъ, очевидно, недостаточно почтителенъ, о чемъ свидѣтельствуетъ слѣдующій документъ отъ 22 февраля 1737 г. [13]).

„Ordre, tantzmeister Schmidt soll sich gegen den director gymnasii, profess. Bayer, so wil es sich gegen seinen vorgesetzten gebühret, aufführen; denen rectoribus aber, in asnsehen seiner information, geziemend nachkommen, und wegen seiner auf den tantzboden geführten conduite u. entstande(ne) klagen in der cantzeller reduantwort zu geben“.

Но всѣ эти случаи по своей красочности, яркости и курьезности превосходитъ слѣдующій эпизодъ, разыгравшійся между Шмидтомъ и гравировальнымъ мастеромъ Вортманомъ.

11 іюля 1731 года академіи наукъ танцмейстеръ Шмидтъ и наборщикъ Вульпіусъ шли мимо квартиры Вортмана; въ это время Вортманъ со своимъ братомъ и госпожею Мейершею сидѣли подъ окошкомъ; поздоровавшись съ проходившими, хозяева попросили ихъ зайти къ нимъ. Шмидтъ отговаривался, но Вульпіусъ уговорилъ его: „только на часокъ“. Какъ скоро они вошли въ покои, сталъ братъ Вортмана о малеваніи разговаривать, что здѣсь рисовальная академія сочинена будетъ, но что она въ твердости состоять не можетъ. Шмидтъ сказалъ между прочимъ: „какъ скоро оная сочинится, то и я начну“, очевидно, заниматься тамъ. Господинъ Вортманъ на то отвѣтствовалъ: „вы въ оной не много прибыли получите; вы думаете можетъ быть нагихъ персонъ смотрѣть“.—„Нѣтъ, отвѣчалъ Шмидтъ, но токмо, чтобы мнѣ то, что я позабылъ, паки подтвердить, и къ тому что научиться.“—„Училися вы рисовать“, спросилъ Вортманъ.—„Да, сказалъ Шмидтъ, сперва началъ я пунктами рисовать, изъ которыхъ разныя позитуры сдѣлать можно“. На это Вортманъ замѣтилъ, что его ученики сіе уже давно позабыли. „Подайте, сказалъ онъ, мнѣ мѣлу, а вы, господинъ Шмидтъ, нарисуйте что ни есть“. Взявъ мѣлъ танцмейстеръ сдѣлалъ пять пунктовъ и сказалъ: „изъ сихъ пунктовъ можетъ арлекенъ сдѣланъ быть“, и показалъ позитуру, что господину Вортману досадно быть показалось. Тогда меньшій братъ его, взявъ мѣлъ, нарисовалъ одного арлекена, но одинъ пунктъ выпустилъ. Шмидтъ сказалъ: „это не прямо“. Онъ, осердясь на то и положивъ мѣлъ, пошелъ въ другую горницу; но какъ большій братъ оное исправилъ, Шмидтъ сказалъ, что сіе прямо есть. Господинъ Вортманъ разговоръ о малеваніи еще продолжалъ. Господинъ Вульпіусъ, вставъ, хотѣлъ еще въ другое мѣсто итти, и просилъ танцмейстера,

чтобы онъ съ нимъ пошелъ. Шмидтъ сказалъ ему: „тотчасъ“, а господину Вортману: „я его пущу напередъ: кто знаетъ, куда онъ еще пойдетъ“. Вортманъ просилъ его посидѣть еще немного, что онъ и сдѣлалъ; но вставъ вскорѣ потомъ, хотѣлъ прочь итти. Онъ просилъ его, чтобъ впредь къ нему зайти, но тотъ отвѣтствовалъ Вортману въ жартъ: „ежели вы не будете время имѣть или дома не скажетесь, то моя ходьба напрасна будетъ“, что онъ къ нему въ разныя времена приходилъ и зналъ, что онъ былъ дома, а однакожъ сказать велѣлъ, будто его дома не было. На это Вортманъ отвѣтствовалъ ему, что такія слова честному человѣку говорить не надлежитъ. „Или я нечестный человѣкъ и таковъ же какъ ты, и хотите вы того ради сердиться“, возразилъ Шмидтъ; Вортманъ вспылилъ. „Что ты говоришь, мужикъ“ сказалъ онъ и ударилъ его въ щеку. Шмидтъ ему сказалъ: „не ударь еще разъ“. Какъ сіе выговорилъ, то ударилъ онъ его и въ другую, и напалъ того онъ часа на него съ братомъ и учениками, били и поймали его, разогнули эфесъ шпаги его, которую они у него отнять хотѣли, такъ что онъ изъ горницы въ сѣни, обрудня руку и получа по рукамъ и въ голову нѣсколько ударовъ, вышелъ; но какъ сѣнныя двери были заперты, то думалъ онъ что они ему руки и ноги переломаютъ. Понеже они его не переставая били, принужденъ онъ былъ свою шпагу вынять, ибо у него ничего иного въ рукахъ не было. Однакожъ не ради того, чтобы кого повредить, кому какую причину учинить, но токмо ради защищенья себя. Въ концѣ концовъ Вортманъ былъ раненъ и увѣрялъ, что рану ему нанесъ шпагой Шмидтъ, но тотъ возражалъ, что „понеже оная шпага зѣло худа и къ битію на шпагахъ не годится, то можетъ быть онъ себя о дверной замокъ, понеже они за нимъ зѣло скоро гонялись, осарапилъ“. Когда драка окончилась, Шмидтъ пошелъ къ своему пріятелю, которому и жаловался, какъ ему сіе приключилось; но увидѣвъ обоихъ господъ Вортмановъ къ благошляхетному господину библіотекарю идущихъ, онъ не желая послѣднимъ быть, сошелся съ оными на улицѣ и болѣе ничего не говорилъ, „не били ль вы меня такъ, какъ прямаго каналью. Чинятъ ли такъ честные люди, чтобъ въ своихъ квартирахъ по щекамъ бить“. Они сказали: „пошелъ, мужикъ“. Такъ пришли они вмѣстѣ въ домъ благошляхетнаго господина библіотекаря, но Шмидтъ, какъ извѣстилися они, что у него гости есть, не хотѣлъ ихъ утруждать и стоялъ въ сѣняхъ; но Вортманы пошли въ горницу и били челомъ на него. Какъ благошляхетный господинъ библіотекарь въ сѣни вышелъ, то Шмидтъ болѣе ничего не говорилъ ему какъ токмо, что они на его у себя дома напали и по щекамъ били. Въ результатѣ Шмидтъ былъ

взятъ подъ караулъ, гдѣ и просидѣлъ два дня [14]). 6 іюля Шмидтъ былъ отпущенъ въ гор. Данцигъ срокомъ на два мѣсяца, причемъ на его мѣсто на время его отсутствія былъ опредѣленъ танцмейстеръ шляхетнаго корпуса Люксъ [15]).

Въ шляхетномъ корпусѣ танцы также были внесены въ программу преподававшихся предметовъ.

Въ первую пору своего существованія корпусъ не имѣлъ того спеціально военнаго назначенія и характера, какой онъ имѣетъ теперь. Какъ всѣ тогдашнія учебныя заведенія, онъ объединялъ въ себѣ низшее, среднее и высшее образованіе и давалъ его такъ широко, какъ въ ту эпоху это только было возможно. Аналогичную же картину представляла собою Навигацкая Сухаревская школа и даже духовныя академіи первое время не имѣли спеціально духовнаго характера. Науки тогда были мало дифференцированы, да и тѣ, которыя существовали, не обременяли своимъ объемомъ и количествомъ. Въ Шляхетномъ корпусѣ, поэтому, учились всѣ, кто могъ и хотѣлъ учиться, учились тѣмъ наукамъ, какія только тогда существовали, военнымъ наукамъ на ряду съ „ораторіей", латинскимъ языкомъ, фехтованіемъ и танцами. Само собой разумѣется, такое учебное заведеніе, особенно въ пору, когда количество учебныхъ заведеній въ Россіи было чрезвычайно невелико, не могло не играть большой роли въ культурной жизни страны.

Но шляхетный корпусъ имѣлъ въ этомъ отношеніи совершенно исключительное значеніе: ему выпало на долю быть колыбелью русскаго театра. Русскій театръ вышелъ изъ стѣнъ корпуса самыми разнообразными путями.

Съ одной стороны, кадеты корпуса подъ руководствомъ танцмейстеровъ положили начало русскому балету и одинъ изъ танцмейстеровъ былъ иниціаторомъ основанія Императорскаго Театральнаго Училища.

Съ другой стороны, основавшееся среди кадетъ общество любителей русской словесности положило начало русскому драматическому театру.

Съ третьей, стѣны корпуса не разъ оказывали пріютъ и давали образованіе будущимъ актерамъ русской сцены какъ балетной, такъ и драматической.

Наконецъ, послѣ того какъ русскій театръ создался, театральное помѣщеніе корпуса продолжало отдаваться подъ русскіе и иностранные спектакли частнымъ предпринимателямъ.

Роль шляхетнаго корпуса въ исторіи отечественнаго театра, такимъ образомъ, несоизмѣрима. Разсмотримъ ее въ послѣдовательности. По учрежденному штату, для преподаванія танцевъ полагались

въ корпусѣ: одинъ танцмейстеръ съ жалованіемъ въ 300 р., одинъ ундеръ-танцмейстеръ съ жалованіемъ въ 150 р. и два танцмейстера, „которые въ форъ танцеръ производятся" съ жалованіемъ по 100 р. Итого на всѣхъ преподавателей танцевъ ассигновывалось 650 р. въ годъ [16]). Кто былъ опредѣленъ танцмейстеромъ съ момента основанія корпуса—неизвѣстно, но что танцы преподавались, видно изъ „реестровъ кадетамъ, вступившимъ въ корпусъ съ 1732 по 1738 г. съ объявленіемъ каждого наукъ и что по экзаменамъ явилось" [17]). Здѣсь противъ графы „танцовать" соотвѣтственно фамиліямъ кадетовъ, въ началѣ 1732 г., стоятъ отмѣтки: либо „начинаетъ, либо „танцуетъ минаветъ". Ближайшіе танцмейстеры, о которыхъ имѣются свѣдѣнія—Іоганнъ Яковъ Шмидтъ, Мартинъ Филиппъ Базанкуръ и Карлъ Конрадъ Менкъ (Johann Schmidt, Martin Bazancourt, Carl Conrad Menck).

Шмидтъ, уроженецъ города Анзбаха, былъ опредѣленъ 9 августа 1732 г. съ жалованіемъ въ 200 р. съ обязательствомъ заниматься въ недѣлю пять дней по 4 часа каждый разъ. Базанкуръ, уроженецъ г. Риги, служилъ съ 1 февраля 1733 г. на 150 р., но впослѣдствіи ему прибавили, очевидно, 50 р.; онъ занимался также 5 дней въ недѣлю по 4 часа каждый разъ [18]). Что же касается Менка, служившаго съ 1 января 1733 года [19]), то онъ былъ „первымъ танцмейстеромъ"; въ силу 1-го пункта капитуляціи онъ долженъ былъ учить кадетъ танцамъ „въ назначенные къ танцованію дни и часы, а именно въ понедѣльникъ, во вторникъ, четвергъ и пятницу обыкновеннымъ образомъ пополудни". Во второмъ пунктѣ капитуляцій, заключаемыхъ съ учителями, обыкновенно, говорилось о примѣрномъ и трезвомъ ихъ поведеніи. Остальные пункты—всего ихъ было 5—устанавливали срокъ службы, окладъ и квартиру. Жалованіе танцмейстерамъ, однако, оставляло желать лучшаго, и 13 ноября 1733 года они стали хлопотать о прибавкѣ, грозя отказомъ отъ исполненія своихъ обязанностей. Въ отвѣтъ на это графъ Минихъ велѣлъ имъ передать, что, если они не хотятъ служить на получаемое жалованіе, то на ихъ мѣсто немедленно пригласятъ новыхъ танцмейстеровъ. Такимъ образомъ, просьба ихъ удовлетворена не была, и Шмидтъ былъ уволенъ 1 августа 1734 г., причемъ, въ виду его прошенія на имя Государыни, съ 17 мая по 1 августа съ нимъ разсчитались изъ просимаго имъ оклада въ 250 руб. Что же касается Базанкура, то ему, видимо, въ концѣ концовъ, прибавили [20]), но лишь послѣ того, какъ въ 1734 году онъ хлопоталъ объ этомъ вновь [21]). Когда именно Базанкуръ вышелъ въ отставку — неизвѣстно, но въ спискѣ 1736 г. онъ уже не числится, а въ спискѣ 1742 года онъ снова появляется—

съ жалованіемъ въ 250 р. съ 17 января 1743 года [22]. Что же касается Менка, то, по отмѣткѣ, сдѣланной канцелярскимъ писцомъ противъ его контракта, видно, что онъ умеръ, но когда—не обозначено, во всякомъ случаѣ, не раньше 1736 года, когда онъ еще числился по списку.

Іоганъ Якобъ Шмидтъ и Филиппъ Мартинъ Базанкуръ встрѣчаются и въ спискѣ преподавателей академической гимназіи.

Изъ нихъ Іоганъ Якобъ Шмидтъ—родственникъ или однофамилецъ бывшаго прежде въ гимназіи танцмейстера Самуила Шмидта, былъ принятъ въ гимназію танцмейстеромъ по прошенію отъ 9 іюня 1738 г., въ которомъ онъ ссылается на то, что „служилъ въ Шляхетномъ кадетскомъ корпусѣ съ 732 году танцмейстеромъ два года, и для болѣзни былъ въ отечество свое для излеченія уволенъ, а въ нынѣшнемъ 1734 году въ семъ іюнѣ мѣсяцѣ пріѣхалъ изъ Германіи, чрезъ Любекъ въ Санктъ Петербургъ, для взысканія себѣ службы по прежнему“ [23].

Наведя справки о немъ въ Шляхетномъ корпусѣ и получивъ хорошій отзывъ, Шумахеръ принялъ его танцмейстеромъ 26 іюня 1738 г. [24] срокомъ на три года, съ условіемъ, чтобы онъ училъ школьниковъ танцамъ по средамъ и субботамъ пополудни каждый разъ по 3 часа. Поступивъ въ качествѣ танцмейстера Іоганъ Якобъ Шмидтъ вскорѣ значительно расширилъ свою дѣятельность. Видимо, это былъ человѣкъ широко образованный. Такъ, съ октября 1738 года онъ училъ мальчиковъ еще и ариѳметикѣ, четыре раза въ недѣлю, каждый разъ по 2 часа, продолжая преподавать танцы, за что ему на основаніи резолюціи отъ 8 января 1739 г. было прибавлено жалованія по 10 рублей въ мѣсяцъ [25]. Въ мартѣ ему было поручено преподаваніе геометріи—три урока въ недѣлю по часу [26]. И, какъ оказывается, въ то же время онъ занимался въ теченіе 14 недѣль составленіемъ „о Санктъ Петербургскомъ строеніи плана, который онъ сдѣлалъ сверхъ положенныхъ своихъ дѣлъ, о чемъ и архитекторъ Раммъ аттестовалъ, что та работа стоитъ заплаты 50-ти рублевъ“, за что ему и было заплачено „денегъ сорокъ рублевъ“ [27]. Въ августѣ 1740 г. Іоганъ Якобъ Шмидтъ покинулъ службу и на его мѣсто былъ взятъ другой танцмейстеръ.

Изъ того обстоятельства, что въ корпусѣ одновременно существовало 3 танцмейстера, видно, что преподаваніе танцевъ тамъ было поставлено хорошо, особенно, если принять во вниманіе, что каждый изъ нихъ занимался по 16—20 часовъ въ недѣлю. Съ другой же стороны, изъ рапорта графа Миниха о состояніи корпуса за

1733 годъ видно, что танцамъ обучалась слишкомъ третья часть всѣхъ кадетъ, а именно 110 человѣкъ.

Между 1732 и 1747 гг. въ танцовальный залъ, находившійся рядомъ съ фехтовальной залой была перенесена лютеранская церковь, а танцамъ на ряду съ фехтованіемъ стали кадетъ обучать въ фехтовальной залѣ. Такъ какъ танцовальный залъ былъ въ два свѣта, то въ верхней его части устроили хоры для офицеровъ, кадетъ и учителей корпуса; алтарь и кафедра были выстроены вновь. Но скоро церковь оказалась недостаточно вмѣстительною, тогда, съ Высочайшаго соизволенія, къ ней прибавили и фехтовальный залъ. Двери, соединявшія оба зала, на время службы снимались, и слушатели, не помѣщавшіеся въ церкви, собирались въ фехтовальномъ залѣ. Сюда приносились скамейки изъ классовъ, а затѣмъ снова убирались; такимъ образомъ, церковная служба совершалась въ праздники и въ фехтовальномъ залѣ, въ которомъ въ будніе дни кадеты упражнялись въ танцахъ и фехтованіи [28]).

Отказавъ Шмидту и Казанкуру администрація корпуса помѣстила въ № 25 СПБ. Вѣдомостей за 1734 г. объявленіе, „что въ помянутый корпусъ одинъ танцовальный мастеръ потребенъ, чего ради имѣющіе охоту къ тому могутъ въ означенномъ мѣстѣ явиться". Очевидно, съ одной стороны, въ „танцовальныхъ мастерахъ" не чувствовалось тогда избытка, но съ другой, самая мысль отыскивать ихъ въ предѣлахъ Петербурга чрезъ газету ясно свидѣтельствуетъ, что они не составляли тогда у насъ и слишкомъ большой рѣдкости, которую нужно было бы выписывать не иначе, какъ изъ-за границы. Вѣроятно, въ отвѣтъ на это объявленіе и появилось предложеніе Жана Батиста Ланде, который былъ опредѣленъ въ корпусъ танцмейстеромъ 1 августа 1734 года, съ контрактомъ на 3 года, съ жалованіемъ въ 300 р. и квартирою [29]). Настоящимъ архивнымъ свѣдѣніемъ разрѣшаются всѣ тѣ сомнѣнія, которыя сгруппировались вокругъ имени Ланде, всѣ тѣ ложныя данныя, которыя поддерживались до сихъ поръ многими историками театра [30]). Такъ, по Справочному энциклопедическому словарю Ланде прибылъ въ Россію въ 1735 году и до него у насъ не знали, что такое балетъ; Кони утверждаетъ, что Ланде прибылъ въ Россію въ 1739 году. Принятый въ корпусъ 1 августа 1734 года Ланде былъ уже и до того въ Петербургѣ, ибо, во-первыхъ, подача имъ предложенія немногимъ запаздываетъ противъ объявленія въ Вѣдомостяхъ, во-вторыхъ, если бы онъ спеціально для поступленія въ корпусъ пріѣхалъ изъ-за границы, то корпусъ бралъ бы на себя путевыя издержки, какъ это случилось съ однимъ изъ послѣдующихъ танцмейстеровъ, а свѣдѣній объ этомъ нѣтъ. Но еще яснѣе

это слѣдуетъ изъ письма Ланде, обращеннаго въ академическую гимназію. 3 ноября 1737 г. Ланде писалъ:

„Le soussigné, informé que votre exellence cherchoit à remplir la place de maître à danser aux gages de l'académie, prend la liberté de se présenter et d'offrir ses très-humbles services. Il ose se flatter, monseigneur, sans parler de l'honneur qu'il a eu d'être maitre de ballet dans divers cours, que depuis le tems qu'il est dans cette ville, et principalement depuis trois ans qu'il a l'honneur de servir dans le noble corps des cadets, votre exellence pourra avoir été en quelque manière satisfaite des différentes preuves qu'il a donné de sa capacité, et assuré de l'assiduité et de l'attachement qu'il a pour son devoir [31]).

Письмо это было вызвано тѣмъ, что Самуилъ Шмидтъ изъ отпуска не возвращался, несмотря на то, что всѣ сроки истекли; вслѣдствіе предложенія Ланде 12 декабря 1737 г. академія наукъ и опредѣлила „онаго танцмейстера (Самуила) Шмидта отъ академіи наукъ отрѣшить, и впредь ему ни у какихъ дѣлъ при академіи не быть. А вмѣсто его, для обученія школьниковъ танцованью, быть танцмейстеру Ландѣ, и показанныхъ школьниковъ при академіи наукъ танцованію обучать въ каждую недѣлю по два дни, а въ день по три часа. И за труды его изъ академіи наукъ производить оному Ландѣ въ годъ по двѣсти рублевъ, съ прочими академическими служительми, а за квартиру, дрова и свѣчи денегъ не выдавать" [32]). Въ академическій реестръ отъ 31 декабря 1737 года фамилія Ланде была занесена въ ошибочной редакціи: его назвали „Кристіанъ Ландъ" [33]).

Прослуживъ въ корпусѣ около трехъ лѣтъ согласно условіямъ контракта, Ланде за полгода до его окончанія предупредилъ канцелярію корпуса о томъ, что „по окончаніи термина, ради другихъ нуждъ боле въ корпусѣ служить не можетъ" [34]). Однако послѣ этого онъ остался въ корпусѣ еще на годъ. На поляхъ его контракта [35]) писцомъ сдѣлана помѣтка: „танцмейстеръ Ланде принятъ на службу при дворѣ"; вѣроятно, эта приписка сдѣлана около 15 мая 1738 года, когда онъ туда поступилъ.

Въ томъ же 1738 году, въ промежутокъ времени между январемъ и 6 іюля, Ланде также „объявилъ, что за множествомъ учениковъ ему при академіи танцованію учениковъ обучать невозможно", вслѣдствіе чего и былъ отъ должности отрѣшенъ, и вмѣсто него былъ принятъ уже извѣстный намъ Іоганъ Якобъ Шмидтъ [36]).

Во время пребыванія Ланде въ корпусѣ, по имѣющемуся „рапорту объ наукахъ" [37]), въ рыцарской академіи изъ 360 чел. обучались танцамъ 293—336 чел. Генералъ Лузановъ въ своемъ историческомъ очеркѣ „Сухопутнаго Шляхетнаго корпуса" [38]),

приводя перечень преподавателей въ промежутокъ времени между 1732 и 1741 гг., допускаетъ очень много ошибокъ: съ одной стороны, многія имена у него отсутствуютъ, а съ другой—имѣющіяся фамиліи искажены. Такъ, вмѣсто фамиліи „Луксъ“ у него значится „Луха“, вмѣсто „Финцентъ“—„Финцейтъ“, вмѣсто „Базанкуръ“—„Бозанкуртъ“; что же касается „Ланде“, то его фамилія искажена двояко. Здѣсь онъ именуется „Ландъ“ и „Батистеладзе Іоганъ“; послѣдняя курьезная ошибка и грузинская версія фамиліи образовалась изъ „Іоганъ (Жанъ) Батистъ Ландъ“; писцы дѣйствительно, часто писали „Батисте“. Тѣмъ не менѣе Лузановъ даетъ свѣдѣніе, котораго въ архивѣ корпуса нѣтъ. „Обрѣтающемуся при дворѣ Е. И. В. балетному мастеру г. Ланде, который взялся со своими тремя учениками подъ его возможнымъ смотрѣніемъ, такожъ и отъ него самого показываемаго лекціонами въ кадетскомъ корпусѣ на танцъ боденъ въ недѣлю 4 дни, въ каждый день послѣ полудни отъ 2-хъ до 6-го часу порученныхъ ему кадетъ со всякимъ прилежаніемъ обучать, за тотъ трудъ производить ему по 500 рублевъ“. Этими помощниками были, очевидно, Лебрюнъ и Андрей Нестеровъ; кто былъ третій—неизвѣстно.

Въ 1736 году, 8 іюня, на мѣсто танцмейстера Базанкура былъ принятъ Іоганъ Фридрихъ Луксъ (Jogan Fridrich Luchs) съ контрактомъ на 3 года и жалованіемъ въ 120 рублей; такимъ образомъ, въ 1736 году одновременно было три танцмейстера: Менкъ съ жалованіемъ въ 500 р., Ланде съ жалованіемъ въ 500 рублей и Луксъ съ жалованіемъ въ 120 р. [39]). Согласно второму пункту контракта Луксъ долженъ былъ „по четыре дни въ недѣлю послѣ обѣда, всего въ недѣлю 16 часовъ танцовать обучать, но хотя ему къ тому обученію и особливый классъ имѣть, своихъ учениковъ растя, однако жъ онъ повиненъ господина танцмейстера Менка своимъ оберъ-мастеромъ признавать и потребное обученіе отъ него принимать, какъ обучающихся шляхетныхъ юнъ обучать, дабы оные съ ползою отъ него въ вышніе классы опредѣлены быть могли“ [40]). Такимъ образомъ, Луксу какъ и Ланде разрѣшалась частная танцмейстерская практика, чѣмъ онъ и не замедлилъ воспользоваться. Исполнительность и продуктивность этихъ частныхъ занятій, очевидно, не была у всѣхъ на той высотѣ, на какой она была у Ланде. Такъ, въ дѣлѣ Лукса встрѣчается очень интересное доношеніе нѣкоего Христофора Рихтера, жаловавшагося корпусу на Лукса за то, что онъ договорился съ нимъ въ декабрѣ мѣсяцѣ 13 числа 1736 года чтобъ въ домѣ его дѣтей шесть человѣкъ фундаментально многимъ танцамъ обучать за сорокъ рублевъ; въ то число взявъ для своей крайней нужды напередъ двадцать

рублевъ и того декабря до 25 числа приходя обучалъ оныхъ дѣтей его по малому времени, а потомъ просилъ его, чтобы онъ ему для его крайней нужды того декабря къ 25 числу и послѣдиія деньги двадцать рублевъ далъ, пообѣщался какъ честный человѣкъ, конечно, въ томъ генварѣ мѣсяцѣ обучить. Увѣря тому что обѣщался далъ Рихтеръ ему послѣдніе двадцать рублевъ, токмо онъ Луксъ болѣе онаго для обученія дѣтей его того декабря отъ 25 числа не прихаживалъ и не обучалъ. Того ради Рихтеръ канцеляріи кадетскаго корпуса покорно просилъ, чтобъ повелѣно было взятыя у него онымъ Луксомъ деньги сорокъ рублевъ возвратить или при дачѣ жалованія у него вычесть".

8 декабря 1738 года Луксъ просилъ на Высочайшее имя о томъ, чтобы его помѣстили на „порожнее мѣсто" покойнаго Менка съ дачею ему жалованія и квартиры; однако, это ходатайство, видимо, удовлетворено не было; тогда въ декабрѣ 1741 года, ссылаясь на то, что онъ принятъ на мѣсто Базанкура, онъ просилъ по крайней мѣрѣ жалованія этого послѣдняго въ 200 р., что ему и было дано. Въ мартѣ 1743 года, наконецъ, онъ взялъ абшитъ и покинулъ корпусъ [11]). Танцмейстеръ Шляхетнаго корпуса Филиппъ Мартинъ Базанкуръ и Яганъ Фридрихъ Луксъ 30 іюля 1740 года подавали кромѣ того прошенія на имя Государыни о пріемѣ ихъ въ академическую гимназію танцмейстерами вслѣдствіе отъѣзда за-границу Іогана Якоба Шмидта. Не зная, на которомъ изъ нихъ остановиться, академія 4 августа рѣшила обратиться за совѣтомъ къ танцмейстеру двора Е. И. В. „Ландею", еще недавно служившему въ академической гимназіи, „дабы онъ въ томъ ихъ искусствѣ посвидѣтельствовалъ обоихъ, и кто изъ нихъ искуснѣе, въ академію увѣдомилъ письменно". Въ этотъ же день Ланде было написано письмо.

5 августа Ланде также письменно благодарилъ академію за оказанную ему честь и высказывался въ пользу Базанкура, вслѣдствіе чего этотъ послѣдній и былъ принятъ на 200 р. въ годъ съ 9-го августа 1740 года [12]).

Но нѣсколько времени спустя случился въ академической гимназіи слѣдующій эпизодъ. 12 марта 1743 года на совѣтника Академіи Шумахера былъ написанъ доносъ и, въ числѣ обвинительныхъ пунктовъ, былъ такой [13]).

18) „плясунъ нѣмчинъ Шмидтъ, въ проектѣ не упомянутый, какъ сущe де непотребный къ честнымъ, благодарованнымъ наукамъ, больше жалованья получалъ, нежели де бѣдные сироты, бывшіе государя императора Петра Великаго питомцы".

Въ виду этого новый совѣтникъ Академіи Нартовъ 31 мая

1743 года уволилъ танцмейстера Базанкура, мотивируя увольненіе слѣдующимъ образомъ:

3) „танцмейстеръ Базанкуръ съ жалованьемъ опредѣленъ по двѣсти рублевъ въ годъ, обучаетъ въ недѣлѣ учениковъ танцовать только по четыре часа. А по проекту государя императора Петра Великаго быть при академіи оному не велѣно“ [14]).

Такимъ образомъ была упразднена должность танцмейстера при академической гимназіи на семилѣтній промежутокъ времени.

Что же касается Шляхетнаго корпуса, то 10 октября 1740 г. туда былъ принятъ танцмейстеромъ на 500 рублей жалованья срокомъ на три года специально выписанный изъ Амстердама, за что ему было заплачено 60 руб. путевыхъ, нѣкій Францъ Іосифъ Финцентъ [15]). По второму пункту контракта онъ долженъ былъ обучать „въ недѣли 4 дни пополудни, а именно въ понедѣльникъ, вторникъ, четвергъ и пятницу 2—6 час., чтобъ въ свободной тѣлесной диспозиціи кадеты у него училисъ минуэты и прочіе во дворце обычные танцы, но противъ того позволенія ему не дано на наставленіе въ театральной танцованіи“.

Ближайшіе годы онъ служилъ вмѣстѣ съ Филиппомъ Базанкуромъ [16]), который былъ уволенъ въ виду отъѣзда на родину— 9 октября 1745 года [17]). Такимъ образомъ, Финцентъ оставался одинъ, и 4 сентября 1747 года былъ принятъ еще саксонецъ Фридрихъ Вельманъ, бывшій придворнымъ танцмейстеромъ въ Ганноверѣ на статъ-театрѣ и обучавшій танцамъ королевскихъ дамъ. Покинулъ Вельманъ корпусъ въ 1752 году. Передъ его пріѣздомъ въ СПБ. Вѣдомостяхъ за 7 іюня было напечатано слѣдующее объявленіе: „Кадетскаго корпуса танцовальный мастеръ Христіанъ Фридрихъ Вельманъ намѣренъ отсюда ѣхать за море; и ежели кто имѣетъ до него какое дѣло; тѣ могутъ его сыскать на Адмиралтейской сторонѣ въ Милліонной улицѣ въ домѣ Оберкамфа въ Шиферъ герберхѣ“.

Оставшись однимъ танцмейстеръ Финцентъ просилъ прибавки къ жалованію, и, такъ какъ она ему не была дана, 5 ноября 1747 г. онъ взялъ изъ корпуса абшитъ; умеръ онъ 8 апрѣля 1754 г. [18]). Послѣ его смерти, 18 апрѣля 1754 г., было сдѣлано въ канцеляріи корпуса распоряженіе о томъ, чтобы напечатать объявленіе въ С.-Петербургскихъ русскихъ и нѣмецкихъ вѣдомостяхъ, „чтобъ кто изъ танцмейстеровъ пожелаетъ при кадетскомъ корпусѣ опредѣлиться, оные бъ явились въ оной кадетской канцеляріи; и когда кто изъ оныхъ въ той канцеляріи явится, то ихъ въ танцованіи освидѣтельствовать“ [19]). Въ отвѣтъ на это поступило предложеніе отъ актера труппы де-Сериньи, французскаго уроженца города

Турса Николая Пелина; Шарль де Серинъи далъ ему 17 сентября 1754 года увольнительную и 14 сентября 1754 года, срокомъ на 4 года, Пелинъ былъ принятъ тенцмейстеромъ.

Однако, еще нѣсколько раньше, а именно въ мартѣ 1748 года въ корпусъ былъ принятъ „для обученія кадетъ танцованію, бывшій при Дворѣ Е. И. В. танцовальщикъ Андрей Алексѣевъ Нестеровъ. Это былъ первый танцмейстеръ изъ русскихъ. Раньше онъ былъ пѣвчимъ, но Высочайшимъ указомъ, 14 сентября 1738 г. [50]), былъ уволенъ въ виду того, что спалъ съ голоса.

Въ своемъ прошеніи о пріемѣ танцмейстеромъ, въ февралѣ 1748 года, Нестеровъ, между прочимъ, писалъ: „я нижайшій и напередъ сего съ бывшимъ при дворѣ В. И. В. балетмейстеромъ Ланде кадетъ обучалъ танцованію два года". Въ отвѣтъ на это прошеніе 8 марта 1748 г. онъ и былъ принятъ на службу въ Шляхетный корпусъ на 200 р. жалованія. Такимъ образомъ, въ началѣ 50-хъ годовъ въ Шляхетномъ корпусѣ было два танцмейстера—Вельманъ и Нестеровъ. Они преподавали по 16 часовъ въ недѣлю въ пополуденное время и по аттестатамъ видно, что кадеты занимались съ ними минуэтами простыми и съ вожденіемъ, минуэтными па, контротанцами, польскимъ, ла-бретань, кромѣ того—позитурой, дѣланіемъ поклоновъ и реверансовъ и диспозиціею. Противъ фамилій кадетъ стоитъ обычное или „танцуетъ хорошо и надежда есть" или „танцуетъ посредственно".

Танцмейстеру Нестерову, между прочимъ, выпало на долю обучать танцамъ ярославцевъ и спавшихъ съ голоса пѣвчихъ—будущихъ актеровъ русскаго театра [51]).

Этотъ же самый Нестеровъ въ сентябрѣ 1750 года подалъ на имя Государыни прошеніе, въ которомъ писалъ: „я, именованный, желаю обучать данныхъ мнѣ отъ академіи учениковъ въ свободное мнѣ въ кадетскомъ корпусѣ время, а именно: въ среду и въ субботу пополудни третій, четвертый и пятый часы съ произвожденіемъ за то надлежащаго жалованія". Академическая гимназія запросила объ этомъ Шляхетный корпусъ и 8 октября 1750 г. было оттуда получено разрѣшеніе. Въ виду этого 10 октября было постановлено въ Академіи слѣдующее: „Прошедшаго генваря 24 числа сего 750 году въ журналѣ канцеляріи академіи наукъ записано: хотя де въ академическомъ регламентѣ и не положено при студентахъ и гимназистахъ обучаться танцованію, которое однакожъ для нихъ необходимо потребно, дабы могли знать, какимъ образомъ себя въ люди показывать, а во ономъ же академическомъ регламентѣ 64-мъ пунктомъ повелѣно: ежели сверхъ того, что въ томъ регламентѣ написано, президентъ, смотря по обстоятельствамъ, за-

благоразсудитъ въ распорядкахъ до произведенія наукъ и художествъ касающихся нѣчто прибавить или перемѣнить, изъ чего можетъ быть настоящая и очевидная польза, то сіе ему позволяется; и того ради въ пользу студентовъ и гимназистовъ, а въ славу академическую сыскать танцовальнаго искуснаго учителя, которому въ новомъ каталогѣ дать два дня въ недѣлю, а за тѣ его труды опредѣлить ему пристойное награжденіе. Того ради по указу Е. И. В. канцелярія академіи наукъ приказали: вслѣдствіе объявленной резолюціи и учрежденія быть объявленному танцмейстеру Андрею Нестерову у обученія танцованію студентовъ и гимназистовъ академическихъ и вольныхъ учениковъ со опредѣленіемъ Е. И. В. жалованія по сту по пятидесяти рублевъ на годъ, которое начать производить сего 1750 года октября съ 10 числа" [52]).

Изъ дѣлъ шляхетнаго корпуса, какъ и изъ дѣлъ бывшей канцеляріи Академіи Наукъ, видно, что Нестеровъ часто пропускалъ уроки, причемъ въ корпусныхъ аттестатахъ постоянно стоятъ помѣтки „былъ боленъ". Поэтому то академія въ концѣ концовъ и разсудила, что „понеже усмотрѣно, что оной танцмейстеръ при своей должности не былъ съ прошлаго декабря мѣсяца 10, 25 и 28 числа, въ генварѣ мѣсяцѣ 6 и 19 числа, и по сему видится, что оной Нестеровъ ко исправленію должности своей никакой прилежности не имѣетъ и деньги отъ академіи получать хочетъ вотще", а такъ какъ Академія де должна заботиться о пользѣ для своихъ учениковъ, и 4 февраля 1751 г. подалъ прошеніе о пріемѣ танцмейстеромъ въ гимназію „двора Е. И. В. танцмейстеръ Михаила Терентьева Литровъ, который писалъ, что „онъ всегда свободно отъ двора время имѣетъ къ обученію академическихъ студентовъ и прочихъ, кто опредѣлены будутъ", то и было рѣшено Нестерову отъ мѣста отказать и съ 17 февраля 1751 г. вмѣсто него взять Литрова. Литровъ принадлежалъ вмѣстѣ съ Андреемъ Нестеровымъ къ числу русскихъ танцовальщиковъ, учениковъ танцовальной Е. И. В. школы, уволенныхъ въ отставку въ 1748 г. Еще до отставки 25 января 1748 года Литровъ былъ, между прочимъ, Высочайшимъ указомъ опредѣленъ „къ обученію танцованію имѣющихся при дворѣ Е. И. В. фрейлинъ, такожъ камеръ-пажей и пажей", за что къ получаемому имъ содержанію ему было прибавлено еще 550 р. въ годъ [53]).

Спросъ на русскихъ танцовщиковъ, какъ и вообще на русскихъ актеровъ росъ какъ благодаря тому успѣху, который выпадалъ на ихъ долю, такъ и благодаря стремленію имѣть свой собственный русскій театръ. Къ тому же, представленія оперъ и балетовъ требовали гораздо большаго количества исполнителей, чѣмъ то, которое

имѣлось въ распоряженіи, для чего, какъ это видно изъ указовъ придворной конторѣ, стали пользоваться услугами даже простыхъ солдатъ. Послѣдніе цѣлыми партіями стали требоваться на представленія оперъ и на ихъ репетиціи, изображая въ массовыхъ сценахъ статистовъ. Такихъ же статистовъ они изображали, очевидно, и въ балетахъ. Мало того, ихъ даже стали обучать театральному танцованію. Объ этомъ свидѣтельствуетъ слѣдующій Высочайшій указъ.

„Обрѣтающимся въ Москвѣ при дворѣ Е. И. В. при оперномъ домѣ у оперная гардероба на караулѣ и въ наукѣ въ балетахъ... разныхъ полковъ ундеръ-офицеру одному, фурьеру одному, солдатамъ тридцати шести человѣкамъ, вмѣсто денежной порціи для пропитанія ихъ, выдать отъ главной Дворцовой канцеляріи считая на одинъ сей декабрь мѣсяцъ, рыбы по пятнадцати фунтовъ, ветчину по толикому же числу, муки по полуосминѣ, круп по малому четверику, соли по два фунта, пива по ведру, квасу или кислыхъ штей по ведру на человѣка. Декабря 7 дня 1744 г.“ [54]).

Очевидно все же, что съ одной стороны, русскихъ танцовальщиковъ не хватало, а съ другой—имѣвшіеся въ наличности не удовлетворяли, вотъ почему, начиная съ 1750 года стали отдавать въ Шляхетный корпусъ въ обученіе танцамъ къ танцмейстеру Андрею Нестерову и „солдатскихъ дѣтей“.

Такъ, 30 іюня 1750 года туда отданы были: Дмитрій Волковъ, Егоръ Головачевъ, Якимъ Карначевъ; 10 іюня 1751 г.—Петръ Скорняковъ, 29 декабря 1752 г.—Никифоръ Маркеловъ и 13 августа 1753 г.—Илья Матвѣевъ,—всего шесть человѣкъ. Ихъ довольствовали столомъ отъ кадетской трапезы, мундиромъ, бѣльемъ и обувью и жалованіемъ, по 3 рубля въ годъ. Учились танцамъ они у Нестерова, которому за это была сдѣлана прибавка въ 50 р. въ годъ [55]), и тѣ изъ нихъ, которые „знаніе имѣли“, какъ-то: Волковъ, Головачевъ и Карначевъ—стали „употребляться на танцъ-бодѣ“, т. е. въ качествѣ помощниковъ Нестерова при обученіи кадетъ. Въ виду ихъ усердныхъ занятій, 31 декабря 1754 года имъ была сдѣлана прибавка къ жалованію: Волкову прибавили 9 рублей въ годъ, Головачеву—7 р., Карначеву—5 р., остальнымъ по 3 рубля, а Матвѣевъ за неспособностью былъ изъ числа танцовальныхъ учениковъ исключенъ и отданъ въ счетную экспедицію для обученія письму, при чемъ вмѣсто него было рѣшено взять новаго [56]). И вотъ, 2 ноября 1755 года изъ гарнизонной школы были присланы наиболѣе, какъ думали, способные: Иванъ Соколовъ, Никифоръ Маркеловъ и Никита Поварниковъ. Перваго и послѣдняго изъ нихъ Нестеровъ, однако, не одобрилъ и 17 декабря 1754 г. самолично выбралъ малолѣтняго Федора Путилцева.

Въ дѣлѣ объ этихъ ученикахъ сохранилась интересная вѣдомость, гдѣ сказано, что кому было дано въ награду.

Такъ, Волкову, Головачеву и Карначеву, которые „предъ другими лучше обучались и употребляются для обученія кадетовъ", были даны: „кафтаны, камзолы и штаны зеленаго сукна съ гарусными пуговицами и съ подкладкой стамедною". Имъ же давали „по износкѣ танцовальныхъ башмаковъ по 6 паръ, чулковъ нитяныхъ по 6 паръ". Скорнякову же, Марселову и Матвѣеву—„кафтаны и сермяжнаго сукна, а къ нимъ обшлага, воротники, пуговицы, камзолы и штаны изъ толстаго на лосинѣ цвѣтново сукна, да всѣмъ: рубашекъ съ галстуками по 4, башмаковъ и чулковъ шерстяныхъ по 1 парѣ, шляпъ по 1". Кромѣ того, всѣ получали „по однимъ замшевымъ штанамъ и по 2 пары перчатокъ лайковыхъ".

Бывъ самъ помощникомъ преподавателя Ланде, Нестеровъ видимо готовилъ себѣ таковыхъ же изъ среды своихъ учениковъ; однако, вѣроятно, не только гарнизонные мальчики помогали ему въ этомъ, но также и кадеты. По крайней мѣрѣ, когда за уходомъ Фиоцента сталъ проситься въ танцмейстеры Пелинъ, Нестеровъ на запросъ, можетъ-ли онъ справиться съ танцклассомъ одинъ со своими помощниками, отвѣчалъ, что можетъ. Къ этому отнеслись все же недовѣрчиво, и Пелина на службу приняли.

Танцованіе само собой продолжало преподаваться какъ въ корпусѣ, такъ и въ академической гимназіи и впредь. Однако, съ основаніемъ русскаго театра въ 1756 году участіе корпуса въ исторіи сценическаго искусства прекращается.

Вернемся теперь нѣсколько назадъ.

Привилегированное положеніе корпуса и существовавшей при немъ рыцарской академіи, покровительство престола и условія придворной жизни времени Императрицы Анны Іоанновны повлекли за собою ближайшее участіе кадетъ въ придворныхъ торжествахъ.

Хотя въ Петербургѣ при Аннѣ Іоанновнѣ была не одна „компанія" иноземныхъ актеровъ, однако двору хотѣлось имѣть свой собственный театръ и, мало того, самому принимать въ этой новой забавѣ непосредственное участіе. Въ виду этого, по словамъ Штелина, въ 1735 году было рѣшено разъ въ недѣлю ставить на придворномъ театрѣ „для перемѣны" итальянскія интермедіи „съ балетомъ, въ которомъ обыкновенно танцовали сухопутнаго шляхетнаго корпуса кадеты и посторонніе молодые люди, обучавшіеся у кадетскаго танцмейстера Ланде". Дѣйствительно, хотя въ болѣе раннихъ учебныхъ вѣдомостяхъ шляхетнаго корпуса прежнихъ фамилій кадетъ по прежнему все

значится, или „танцуетъ миноветъ" или „зачинаетъ", изъ вѣдомостей 1738 года [57]) видно, что въ то время, какъ танцмейстеръ Луксъ обучалъ только минуэтамъ, у Ланде, кромѣ класса салонныхъ танцевъ, имѣлся еще и балетный, и тутъ же значится, что у него „въ первой классѣ" „балетъ танцуютъ" Николай Чогловъ, Сергѣй Челешкинъ, Андрей Самаринъ, Николай Тулубевъ, Александръ Шапиза, Иванъ Гневашевъ, Иванъ Шатиловъ и Василей Брилкинъ—всего 8 человѣкъ. Кромѣ того, когда 10 октября 1740 г. принимали въ корпусъ на службу танцмейстеромъ Франца Іосифа Финцента, то въ контрактѣ у него выговаривалось, что онъ будетъ обучать только минуэту и „протчимъ во дворце обычнымъ танцамъ", но что „противъ того позволенія ему не дано на наставленіе въ театральной танцеваніи". Кромѣ того, въ расходахъ Соляной конторы за 1735 годъ записано, что выдано „кадетамъ, пажамъ, карламъ, калмыкамъ, пѣвчимъ и другимъ, которые были въ отправленіи комедіи, пожалованныхъ имъ—675 рублей" [58]), а въ то же время [59]) имѣется реестръ безъ даты, но, видимо, относящійся къ данному случаю, гдѣ сказано, что „были въ комедіи" кадеты: Милославскій, Сурминъ, Бемутовъ, Ламздорфъ, Трезинъ; пажи: двое Юшковыхъ, Брылкинъ, Бужениновъ, Ляпуновъ, Мошковъ, Волковъ и Лопухинъ, карлы: Ларіоновъ, Локтевъ, Артемій и Юрья; калмыки: Петръ, Юрья, Петръ отъ Ротмейстера; и пѣвчіе: Иванъ Левицкой, Никита Каплуновскій, Василій Люстрицкой, Павелъ Соболевскій, Іосифъ Билкевичъ и Иванъ Шпунтъ; при этомъ кадеты, пажи и пѣвчіе получили по 20 р., карлы по 10 р. и калмыки по 5 рублей каждый.

Кромѣ того сохранилось черновое письмо императрицы Анны Іоанновны къ Ѳеофану Прокоповичу о присылкѣ пѣвчихъ. Императрица писала: „Преосвященный Архіерей, дѣлаю я комедію, на которую надобны будутъ три человѣка, чтобъ умѣли пѣть. Только нынѣ у меня пѣвчихъ хорошихъ нѣтъ, а надѣюсь, что у васъ изъ хлопцевъ нарочитыхъ выбрать можно. Того ради на то время прикажите изъ своихъ пѣвчихъ самыхъ хорошихъ голосовъ выбрать троихъ, и буде они съ вами, то оттуда прислать ихъ сюда, а буде здѣсь, то пришлите съ симъ же ѣздовымъ въ домъ свой указъ, чтобъ ихъ привезли ко двору немедленно, чтобъ они къ назначенному времени могли обучиться тому, что имъ пѣть будетъ надобно; а, по окончаніи комедіи, я ихъ, пожаловавъ, назадъ къ вамъ пришлю". На оборотѣ стоитъ помѣтка: „18 марта 1735 года".

Сохранилась также роспись, кто что игралъ и, мало того, кто кому дублировалъ, такъ какъ попадаются приписки: „нынѣ быть

такому-то" или одно изъ именъ перечеркнуто и надписано другое. Шло, очевидно, дѣйство объ Іосифѣ, причемъ роли были распредѣлены слѣдующимъ образомъ. Роль Благолѣпія игралъ пѣвчій Шпунтъ; Чистоты—Волынскій и Боровской—кто они были изъ документовъ не видно; Смиренья—пѣвчій Люстрицкій; Іосифа—Олсуфьевъ, Ламздорфъ и Брылкинъ—кадеты; Іакова—Брылкинъ и Мурзинъ; Рувима—Ламздорфъ и Олсуфьевъ; Симеона—Головинъ большой; Левія—Милославскій; Іуды—Сурминъ; Ісахарь—Ротмейстеръ и Петрушка; Завулона—Головинъ меньшой; Вельямина—Карякинъ; Мерзости—Кадеусъ; Злости—Макаровъ; Зависти—Ржевской; Купцовъ—1) Барановъ, 2) Веймаръ; Пентефрія—Мурзинъ и Олсуфьевъ; жены Пентефрія—Тургеневъ; рабовъ Пентефріевыхъ—1) Щербининъ, 2) Масловъ; рабовъ жены Пентефріевой—1) Волковъ, 2) Ляпуновъ; царя Фараона—Шепелевъ; сенаторовъ фараовыхъ—1) Большой Юшаковъ, 2) Мошковъ; спекулятора—Мансуровъ; виночерпія—меньшой Юшаковъ; мудреца—Гернеръ; хлѣбаря—Бужениновъ; слуги—Ушаковъ; Дана—Лопухинъ; Неѳала—Беклеръ; Гада—Арцыбашевъ; Асира—Рыкачевъ. Кромѣ кадетъ, пажей, пѣвчихъ, калмыковъ и карловъ здѣсь участвовали, очевидно, и другія придворныя лица [60]). Имя кадета Олсуфьева, между прочимъ, упоминается въ томъ же году при описаніи празднованія по поводу восшествія на престолъ Анны Іоанновны [61]). „Шляхетный кадетскій корпусъ имѣлъ честь сдѣланные на сіе великое торжество стихи всеподданнѣйше поднести, при чемъ два кадета, а именно одинъ русскій, и одинъ нѣмецъ: Олсуфьевъ и Розенъ, первый на нѣмецкомъ, другой на русскомъ языкѣ, рѣчь говорили".

Пекарскій, дѣйствіе объ Іосифѣ относитъ не къ 1735, а къ 1732 году, такъ какъ къ росписи ролей противъ роли Исахарь было раньше написано „Петруша", затѣмъ это имя было тою же рукою перечеркнуто и вмѣсто него написано „ротмистръ", а такъ какъ это былъ сынъ Бирона, произведенный въ ротмистры 16 февраля 1732 г., то онъ и полагаетъ, что роли распредѣлены были до того, до того и дѣйство было исполнено, и только затѣмъ роли дублировались [62]).

Однако, для такого утвержденія нѣтъ достаточныхъ основаній тѣмъ болѣе, что кромѣ „Петруши" перечеркнуты еще фамиліи Ламздорфа и Олсуфьева, что въ совокупности говоритъ только о томъ, что соотвѣтствующія роли дублировались этими лицами, но отнюдь не то, что Петруша сталъ впослѣдствіи ротмистромъ; и, если имя сына Бирона замѣнили его чиномъ, то, очевидно, это просто дѣло случая или соображеній этикета со стороны писца къ такому лицу, какъ Биронъ.

Участіе кадетъ въ придворныхъ спектакляхъ съ тѣхъ поръ вошло въ обычай; такъ со словъ самого Ланде извѣстно, что въ 1736 г., въ мартѣ мѣсяцѣ танцовали при дворѣ кадеты, его ученики, и что въ сентябрѣ того же года въ театрѣ при лѣтнемъ дворцѣ снова участвовали кадеты и въ ихъ числѣ его ученикъ Ле-Брюнъ или Лебрунъ.

Успѣшность выступленія кадетъ создала опредѣленную физіономію придворныхъ спектаклей и, съ другой стороны, повлекла за собою организацію особаго балетнаго класса въ корпусѣ; однако, классъ этотъ существовалъ вѣроятно, только въ 1738 году.

Но успѣшность выступленія кадетовъ-актеровъ въ балетахъ имѣла и еще болѣе важныя послѣдствія. Поощряемый успѣхомъ и похвалами Императрицы, Ланде задумалъ организовать русскую танцевальную школу и въ сентябрѣ 1737 года подалъ о томъ на Высочайшее имя челобитную съ присоединеніемъ къ ней плана учрежденія такой школы [63]). Планъ этотъ, очевидно, былъ одобренъ, ибо 15 мая 1738 года Ланде былъ „принятъ на службу при дворѣ" „для обученія танцованію театральному разныхъ характеровъ" [64]). Этимъ и было положено основаніе Императорскому Санктъ Петербургскому Театральному Училищу.

Въ то время, какъ съ одной стороны обученные танцамъ кадеты участвовали въ придворныхъ театральныхъ забавахъ и подготовлялась почва для образованія театральнаго танцовальнаго училища, въ стѣнахъ корпуса зрѣло и наливалось новое зерно. 30 мая 1732 года въ корпусъ поступилъ пятнадцатилѣтній юноша, будущій русскій Расинъ,—Александръ Петровичъ Сумароковъ. Увлеченіе современниковъ модной французской литературой и условія русской жизни на первыхъ же порахъ существованія шляхетнаго корпуса вызвали организацію среди кадетской молодежи общества любителей русской словесности [65]). Члены этого общества—Сумароковъ, Херасковъ, Елагинъ, Свистуновъ, Румянцевъ, Прозоровскій, затѣмъ братья Мелиссино и др. кадеты въ праздничные дни и въ часы отдыха читали здѣсь другъ другу первые опыты своихъ сочиненій и переводовъ. Надо думать, что талантъ Сумарокова вообще многимъ обязанъ этому обществу. Во всякомъ случаѣ, начало поэтическаго творчества Сумарокова относится еще ко времени его пребыванія въ корпусѣ, изъ котораго онъ вышелъ въ 1740 году. Первая же трагедія „Хоревъ" была написана имъ въ 1747 году. Черезъ два года послѣ того, а именно на рождественскія святки 1749 года кадеты впервые у себя же въ корпусѣ своими силами исполнили ее. Слухъ объ этомъ немедленно распространился по Петербургу и дошелъ до свѣдѣнія Императрицы.

Немедленно же кадеты были приглашены повторить этотъ спектакль на придворномъ театрѣ въ Зимнемъ Дворцѣ; представленіе это состоялось 8 февраля 1750 года. Въ первомъ спектаклѣ Сумароковъ былъ только зрителемъ, но во второмъ онъ уже руководилъ постановкой. Успѣхъ спектакля былъ колоссаленъ, произвелъ огромную сенсацію и возродилъ прекратившіяся было на время придворныя кадетскія выступленія. Кадетами руководилъ самъ авторъ, сдѣлавшійся, такимъ образомъ, первымъ преподавателемъ новаго сценическаго искусства и первымъ режиссеромъ. 1747 и 1749 годы положили основаніе національному русскому театру, формально основанному нѣсколько лѣтъ спустя, а именно 30 августа 1756 года. Въ этомъ вторая заслуга шляхетнаго корпуса передъ исторіей русскаго театра.

Въ спектаклѣ 8 февраля 1750 года роли были распредѣлены слѣдующимъ образомъ. Кія игралъ Мелиссино, Оснельду—Свистуновъ, Хорева—Бекетовъ [66].

Кто игралъ остальныя роли неизвѣстно, какъ нельзя утверждать, что названныя роли были распредѣлены именно такимъ образомъ, но изъ распредѣленія ролей Сумароковской комедіи „Чудовищи", имъ же самимъ записаннаго, становится извѣстнымъ, что въ эту пору въ спектакляхъ участвовали слѣдующіе: Фельдфебели Разумовскій и Мелиссино, капралы Гельмерсенъ и Рубановскій, подпрапорщики Гриненденъ и Гекъ, сержанты Бекетовъ и Остервальдъ, и кадеты Бухвостовъ, Кенитцъ и Свистуновъ [67]. Карабановъ, на основаніи свидѣтельства кн. Шаховскаго, называетъ еще графа Бутурлина и князя Мещерскаго. Если къ этимъ именамъ присоединить имена кадетъ, участвовавшихъ въ комедіи 1735 года, то получится довольно большой списокъ кадетовъ-актеровъ.

Въ это время потребность въ театрѣ стала настолько значительной, что не говоря о столицахъ, въ крупныхъ провинціальныхъ городахъ либо подъ вліяніемъ столичныхъ театровъ, либо по почину духовныхъ школъ стали по временамъ организоваться представленія.

Совершенно случайно двору стало извѣстнымъ о существованіи театра, созданнаго купеческими сыновьями Волковыми при помощи фабричныхъ рабочихъ въ Ярославлѣ [68]. Узнавъ объ этомъ, 3 Января 1752 г. Елисавета Петровна всемилостивѣйше изустно указать соизволила „ярославскихъ купцовъ Өедора Волкова съ братьями, которые въ Ярославлѣ содержатъ театръ и играютъ комедіи и кто имъ для того еще потребенъ будетъ, привезти въ Санктъ-Петербургъ". Это было немедленно исполнено и 3 Февраля Трубецкой рапортовалъ, что „означенные ярославцы Волковъ съ

братьями и протчіе, всего двѣнадцать человѣкъ, сюда привезены и при дворѣ В. И. В. объявлены [69]". Еще въ ожиданіи ихъ пріѣзда, а именно 22 Января „Е. И. В. изволила указать, когда имѣютъ быть изъ Ярославля въ Санктъ-Петербургъ тамошніе жители для употребленія въ партикулярныя комедіи, тогда для пріуготовленія про оныхъ кушанья поваренныхъ служителей и какой посуды токмо потребно будетъ отпустить отъ двора Е. И. В. изъ вѣдомства Придворной конторы, что же касается до помѣщенія оныхъ къ жительству, оныхъ помѣстить отъ помянутой Е. И. В. вотчинной канцеляріи въ Смольномъ домѣ и какъ кушаньемъ, такъ и питьемъ довольствовать отъ той же канцеляріи [70]".

По прибытіи ихъ тотчасъ отправили на жительство въ Смольный Е. И. В. домъ, причемъ Е. И. В. „изволила указать пріѣзжихъ изъ Ярославля комедіантовъ, которые жительство имѣютъ въ Смольномъ Е. И. В. домѣ, довольствовать чаемъ и кофіемъ отъ двора своего И. В. и для того опредѣлить особливаго изъ кофешенскихъ помощниковъ [71]". По причинѣ великаго поста, дебютъ ярославцевъ былъ отложенъ до вербной недѣли и вотъ, 18 Марта, въ среду, „по полудни, въ обыкновенное время, въ присутствіи Е. И. В. и нѣкоторыхъ знатныхъ персонъ, а не публично, отправлялась ярославцами комедія „О покаяніи грѣшнаго человѣка" соч. св. Димитрія, митрополита Ростовскаго [72]".

Кто были всѣ эти 12 человѣкъ привезенныхъ комедіантовъ неизвѣстно, но между ними достовѣрны пока лишь слѣдующія имена: братья Ѳедоръ и Григорій Волковы, Алексѣй Поповъ, Иванъ Дмитревскій, Яковъ Шумскій и Чулковъ; сверхъ того, если вѣрить источникамъ, были Иванъ Иконниковъ, Яковъ Поповъ, Семенъ Куклинъ, Демьянъ Галкинъ и Гаврила Волковъ—братъ Ѳедора и Григорія [73]; П. И. Сумароковъ [74]) называетъ еще купеческаго сына Скачкова, Михайлова и двухъ братьевъ Егоровыхъ, т. е. всего получается 15 человѣкъ, а не 12, сколько ихъ было на самомъ дѣлѣ. Послѣднимъ было предложено, „если похотятъ" отправиться обратно въ Ярославль.

Вскорѣ послѣ дебюта, въ Апрѣлѣ мѣсяцѣ, ярославскіе комедіанты—кто изъ нихъ именно неизвѣстно—заболѣли горячкой, вслѣдствіе чего Государыня указала о „неотпускѣ изъ Смольнаго дому ко двору Е. И. В. огурцовъ и протчаго, пока болѣзнующіе горячкою ярославскіе комедіанты совершенно отъ той болѣзни свободятся". Проболѣли они довольно долго и 28 Мая Е. И. В. изустно приказывала: „находящихся въ Смольномъ дворѣ ярославскихъ комедіантовъ совершенно ль отъ болѣзни свободили и нѣтъ ли какой опасности сверхъ бывшаго отъ медицинской канцеляріи

осмотру еще освидѣтельствовать Е. И. В. тайному совѣтнику первому лейбмедикусу и главному директору надъ всѣмъ медицинскимъ факультетомъ Герману Каабургаве [75])"—вѣроятно, „Герману Карлу Бургаве". 10 Сентября, наконецъ, судьба оставленныхъ въ Петербургѣ ярославцевъ измѣнилась: Ивана Дмитревскаго и Алексѣя Попова опредѣлили въ кадетскій корпусъ „для обученія словесности, языкамъ и гимнастикѣ [76]), прочіе же продолжали быть актерами и играли то „на имѣющемся въ Большой Морской Нѣмецкомъ театрѣ [77])", то въ домѣ Графа Головкина (нынѣ Академія Художествъ), находившемся до того въ вѣдѣніи Конторы Конфискаціи и отданномъ указомъ 24 Августа 1752 года для передѣлокъ и приспособленія къ сценѣ въ вѣдѣніе Канцеляріи Строеній [78]).

Съ 16-го декабря 1752 г. по 19-е мая 1754 г. Дворъ пробылъ въ Москвѣ [79]). Ѳедоръ и Григорій Волковы, а также, вѣроятно, Шумскій, Чулковъ и др. были въ это время въ Москвѣ съ дворомъ. Мысль эту впервые высказалъ Забѣлинъ, затѣмъ ее повторилъ А. Ярцевъ [80]). „Въ то время тамъ существовалъ нѣмецкій „комедіальный домъ" у Красныхъ воротъ, и въ немъ могли по праздникамъ происходить русскія представленія, въ которыхъ близкое, а можетъ быть и главное участіе принимали Волковы. Тамъ же могли они играть и на сценахъ Головинскаго придворнаго театра и въ Оперномъ домѣ". Что Гаврила Волковъ былъ въ это время въ Москвѣ, видно изъ упомянутаго указа Бергъ-Коллегіи. Изъ этого же указа видно, что Алексѣй и Гаврила Волковы на показаніяхъ говорили, что „братья де, большой Ѳедоръ да меньшой Григорій, Волковы взяты въ 752 году, по имянному Е. И. В. указу, въ Санктъ-Петербурхъ для представленія комедій и имѣютца де при россійскомъ театрѣ актіорами". Если бы и самого Гаврила въ 1752 г. возили въ Петербургъ, онъ, вѣроятно, эту мысль проредактировалъ бы нѣсколько иначе, упомянувъ себя. Вотъ почему вѣроятнѣе всего, что Гаврила Волковъ вовсе въ Петербургъ съ братьями и не ѣздилъ.

Высочайшій указъ отъ 8 февраля 1754 года гласилъ: „находящихся въ Москвѣ россійскихъ комедіантовъ Ѳедора и Григорія Волковыхъ опредѣлить для обученія въ кадетскій корпусъ и содержать ихъ во всемъ противъ кадетовъ, подучать французскому и нѣмецкому языкамъ, танцовать и рисовать, смотря кто какой наукѣ охоту и понятіе оказывать будетъ, кромѣ экзерцицій воинскихъ. Жалованье и содержаніе производить въ годъ Ѳедору Волкову по 100 р., Григорію Волкову по 50 р." [81]), „а на содержаніе ихъ показанное число 150 рублевъ на годъ переведены быть имѣютъ изъ моего кабинета въ Канцелярію кадетскаго корпуса" [82]).

„Того ради оные комедіанты отправлены отсюда сего 9 февраля, и отъ Москвы до Санктъ-Петербурга прогоны выданы, а на выдачу жалованья послать при семъ взятый изъ соляной конторы въ санктъ-петербургское коммиссаріатство вексель, выдачу (же) производить съ того времени, какъ они въ оную канцелярію явятся, и для того, когда они явятся, прислать въ кабинетъ извѣстіе" [83]). Въ корпусъ братья Волковы явились однако въ разное время: Григорій Волковъ 26 февраля 1754 г., а Ѳедоръ—21 марта [84]).

Кромѣ помянутыхъ выше учениковъ гарнизонной школы и ярославцевъ, приблизительно въ то же время, а именно 26 февраля, были присланы и 14 марта 1752 г. были приняты по Выс. указу „для обученія наукъ" „при кадетскомъ корпусѣ" 7 человѣкъ спавшихъ съ голоса пѣвчихъ, а именно: Петръ Власьевъ Сухомлиновъ, Григорій Емельяновъ Стрелченковъ, Павелъ Ивановъ Уліановъ, Козма Лукьяновъ Пригорской, Федоръ Максимовъ (—нчъ), Евстафій Григорьевъ Сичкаревъ и Лука Ивановъ Татищевъ [85]). Такимъ образомъ, первоначально отданы они были туда вовсе не для театральной науки, какъ это думали до сихъ поръ, и только 17 іюня 1755 г., т. е. черезъ годъ съ лишкомъ, было велѣно ихъ обучать „для представленія впредь Е. И. В. трагедій". Это вполнѣ подтверждается дошедшимъ до насъ дѣломъ архива I кадетскаго корпуса [86]): „Объ обученіи находящихся при кадетскомъ корпусѣ семи человѣкъ пѣвчихъ для представленія впредь Е. И. В. сверхъ обучающихся ими наукъ трагедій". 17 іюля 1755 года князь Б. Юсуповъ изъ Москвы, гдѣ въ то время находился дворъ, предписывалъ подполковнику фонъ-Зигхейму (von Sigheimn), завѣдовавшему учебной частью и, въ частности, пѣвчими слѣдующее.

„Понеже сіе Высочайшее Е. И. В. намѣреніе есть въ томъ, чтобы обрѣтающіеся при шляхетномъ кадетскомъ корпусѣ двора Е. И. В. пѣвчіе семь человѣкъ, которые при томъ корпусѣ обучаются наукамъ, сверхъ онаго обученія обучались для представленія впредь Е. И. В. трагедій; о чемъ отъ меня Господину капитану-порутчику Остервальду неоднократно словесно и приказывано было, того ради извольте Ваше Высокоблагородіе по полученіи сего господамъ капитанамъ порутчикамъ Мелиссино и Остервальду приказать, чтобы они избравъ одну трагедію обучали предписанныхъ пѣвчихъ, дабы оная трагедія по прибытіи Е. И. В. въ С.-Петербургъ была ими обучена и представлена". Въ отвѣтъ на это 28 іюля Зигхеймъ рапортовалъ кн. Юсупову, что имъ это приказано и они пѣвчихъ де обучаютъ. 18 октября Юсуповъ снова спрашиваетъ, „ныне оные обучаются ль", снова повторяетъ приказаніе и къ числу руководителей присоединяетъ еще Свисту-

нова. При этомъ, оказывается, что они должны были обучать ихъ трагедіи „непремѣнно въ свободные послѣ классовъ часы". На это П. Мелиссино, Свистуновъ и Остервальдъ рапортовали въ канцелярію корпуса 5 октября 1755 г., „что въ силу прежняго ордера одна трагедія Синавъ и Труворъ ко обученію избрана и изъ пѣвчихъ токмо два человѣка явилися способными, а именно Евстафій Сичкаревъ и Петръ Сухомлиновъ, а протчіе—Лука Татищевъ, Козма Пригорской, Григорій Стрелченковъ, Павелъ Уліановъ и Федоръ Максимовичъ къ представленію трагедій способности не имѣютъ.

А понеже о находящихся во ономъ корпусѣ двухъ ярославцахъ о Иванѣ Дмитревскомъ и Алексѣѣ Поповѣ въ ордерахъ не упомянуто, хотя и оные прежде обучаемы были и нынѣ обучаются и имѣютъ склонность и способность, чего ради представляя ожидаемъ резолюціи, повелѣно ли будетъ оныхъ и впредь обучать". Зигхеймъ рапортовалъ объ этомъ Юсупову; какъ послѣдній разрѣшилъ этотъ вопросъ, неизвѣстно, но 8, 15 ноября и 6 декабря руководители рапортовали, что „Евстафій Григорьевъ, Петръ Власьевъ и двое ярославцевъ Иванъ Дмитревскій и Алексѣй Поповъ прошедшую недѣлю тражедіи нами обучаемы были и оказывали себя прилежными". Наконецъ, 20 декабря они доложили, что „по 20 число сего декабря тражедіи нами обучены были и трагедію называющуюся Синавъ и Труворъ совсѣмъ окончили и къ представленію оной въ состояніи находятся". Неспособные къ драмѣ пѣвчіе, однако, продолжали находиться „въ наукѣ" въ кадетскомъ корпусѣ и 20 марта 1755 года Юсуповъ писалъ о нихъ слѣдующее: „Понеже находящихся при шляхетномъ кадетскомъ корпусѣ для обученія наукъ двора Е. И. В. пѣвчіе по объявленію господина подполковника Сумарокова явились къ представленію при дворѣ Е. И. В. тражедій неспособны, а именно Григорій Емельяновъ, Павелъ Ивановъ, Козма Лукьяновъ, Федоръ Максимовъ, Лукьянъ Ивановъ, Прокофій Приказной (послѣдній былъ опредѣленъ въ корпусъ 20 января 1754 года), итого 6 человѣкъ, которыхъ извольте Ваше Высокоблагородіе чтобъ оные для обученія подлежащихъ наукъ ходили въ классы, приказать неослабное надъ ними имѣть смотрѣніе, къ тому жъ изъ корпуса ихъ никуда не выпущать; протчихъ же пѣвчихъ Петра Власьева, Евстафія Григорьева, тако-жъ четырехъ человѣкъ комедіантовъ, которые тражедіи и протчее на театрѣ уже представляютъ въ классы ходить не принуждать, а когда оные свободу имѣть будутъ, и въ классы для обученія наукъ ходить пожелаютъ, то имъ въ томъ не препятствовать" [87]).

Во главѣ русскаго театра, какъ авторъ пiесъ, разыгрываемыхъ актерами и кадетами, какъ режиссеръ и учитель, Сумароковъ стоялъ еще съ 1750 года. Такъ, въ 1751 году было выдано „генеральсъ-адъютанту Сумарокову, да кадетамъ, которые въ Петергофѣ играли комедiю—6000 рублей“ [88]). Это подтверждается и другими источниками [89]). Еще до учрежденiя русскаго театра Сумароковъ, какъ видно, завѣдывалъ и всею хозяйственною частью: это можно заключить изъ его требованiя, чтобы ему уплачены были всѣ издержанныя имъ „по точному повелѣнiю“ деньги въ размѣрѣ 400 руб., и изъ жалобы, что ему не платятъ этой суммы. Въ Iюлѣ 1757 г. онъ просилъ Шувалова доложить о томъ Императрицѣ, приводя, что въ семь лѣтъ (т. е. съ 1750 года, когда русскiя представленiя изъ кадетскаго корпуса перешли во дворецъ) подалъ болѣе сорока счетовъ, но только рѣдко получалъ отвѣтъ. Изъ приведеннаго выше документа слѣдуетъ также, что ярославцы и пѣвчiе играли на театрѣ, будучи еще въ обученiи въ корпусѣ до Марта 1755 г., а также, что они всѣ находились въ равныхъ условiяхъ и Ѳедоръ Волковъ вовсе не пользовался, какъ это думали до сихъ поръ, какими-то въ этомъ отношенiи прерогативами.

5 августа 1755 г. Юсуповъ снова справлялся объ успѣхахъ неспособныхъ къ драмѣ пѣвчихъ съ тѣмъ, чтобы „они празно при корпусѣ быть не могли и время темъ не продолжали“.

Однако, еще на первое распоряженiе Юсупова относительно пѣвчихъ, Зигхеймъ рапортовалъ 26 мая о томъ, какъ помянутые неспособные къ драмѣ пѣвчiе „аттестованы отъ учителей, у которыхъ они обучаются“ [90]).

Лука Ивановъ—„въ переводахъ съ россiйскаго на нѣмецкiй языкъ еще слабъ и говоритъ по нѣмецки худо; однако жъ прилеженъ“; „въ переводахъ съ нѣмецкаго на французскiй языкъ еще слабъ, однако жъ прилеженъ“; „рисуетъ малые ландшафты и красками посредственно“.

Федоръ Максимовъ, Павелъ Ивановъ, Козма Лукьяновъ и Григорiй Емельяновъ — хотя съ россiйскаго на нѣмецкiй языкъ переводить и начинаютъ, однако жъ по нѣмецки еще не говорятъ“: что же касается переводовъ съ нѣмецкаго на французскiй, то переводятъ „слабѣе“ Луки Иванова, а Максимовъ даже „весьма худо“.

Кромѣ того, „пять первые пишутъ подъ диктованiе нарочито хорошо, но будучи въ языкѣ недостаточны, нѣмецкiя письма сочинять еще не въ состоянiи; Прокофiй же Приказной пишетъ нѣмецкимъ и россiйскимъ Ѳоршрифтомъ“—онъ въ остальныхъ наукахъ, какъ позже поступившiй, шелъ значительно позади. Они же всѣ „рисуютъ ландшафты и фигуры тушью посредственно и притомъ

не весьма понятны“, „танцують миноветъ посредственно“, или же „танцують миноветъ однако жъ худо и впредь надежды нѣтъ“ и въ фехтованіи: „дѣлають въ главныя открытыя мѣста каѳаціонныя финты и тоже послѣдующіе парады; и имѣють къ сему посредственное понятіе“. „Изъ сего явствуетъ, заключаетъ Зигхеймъ, что ни одинъ изъ сихъ шести придворныхъ пѣвчихъ въ показанныхъ имъ языкахъ, наукахъ и экзерциціяхъ особливой способности не оказалъ, ибо по прошествіи толь многихъ лѣтъ должно бы имъ учинить лучшіе успѣхи; того для впредь еще менѣе отъ нихъ ожидать должно; потому что они уже лѣтами не молоды и слѣдственно способность ихъ къ изученію иностранныхъ языковъ съ лѣтами болѣе уменьшается нежели умножается. Мая 26 дня 1755 г.“.

Совсѣмъ иначе обстояло дѣло съ ярославцами. Какъ удается узнать изъ аттестатовъ, Ѳедоръ Волковъ—у преподавателя нѣмецкаго языка Колтовского былъ „въ первоначальныхъ переводахъ нарочитаго знанія“; у Бунина „во французскомъ языкѣ“—„въ грамматическихъ правилахъ и деклинаціи посредственъ; понятенъ, прилеженъ, не безнадеженъ“; у Рейхенбаха въ италіанскомъ письмѣ—„пишетъ ѳоршрифты хорошо; прилеженъ и успѣха ожидать можно“; по танцамъ у Нестерова—„зачинаетъ дѣлать миноветные па хорошо; впредь надежда есть“; по фехтованію у Ѳишера—„хорошо“. Григорій Волковъ—по ариѳметикѣ у Лукьянова—„учитъ редукцію, знаніе имѣетъ посредственное, понятіе и прилежность имѣетъ нарочитую“; у Рейхенбаха въ италіанскомъ письмѣ, какъ и его братъ „пишетъ ѳоршрифты хорошо, прилеженъ и успѣха ожидать можно“; у Колтовского въ нѣмецкомъ языкѣ „учитъ первое спряженіе; нарочитаго знанія“; у Бунина въ французскомъ языкѣ—„въ грамматическихъ правилахъ и деклинаціи посредственъ; понятенъ, прилеженъ, не безнадеженъ“; у Нестерова по танцамъ—„зачинаетъ дѣлать миноветные па хорошо; впредь надежда есть“; у Ѳишера фехтованію—„хорошо“. Иванъ Дмитревскій—у Авраама Волкова въ нѣмецкомъ языкѣ—„переводитъ хорошо, понятенъ, прилеженъ, на передъ хорошая надежда“; у Нестерова по танцамъ—„миноветъ танцуетъ хорошо“; фехтованію у Ѳишера—какъ—помѣтки нѣтъ. Алексѣй Поповъ ариѳметикѣ и децимѣ у Городецкаго, причемъ, „окончилъ арифметику, а нынѣ началъ децималь; знанія имѣетъ нарочитыя; понятенъ, прилеженъ, надежда есть“; у Авраама Волкова въ нѣмецкомъ языкѣ—„переводитъ хорошо, понятенъ, прилеженъ, на передъ хорошая надежда“; нѣмецкому же языку учился онъ у Бетье, причемъ сказано, что „недавно началъ переводить тяжелаго автора“; у Фере французскому языку—„переводитъ Вѣдомости съ россійскаго на французскій языкъ нарочито, понятенъ, прилеженъ, на

передъ надежда есть“ [91]). Этими свѣдѣніями разъ навсегда устанавливается, что Өедоръ Волковъ, получавшій „начальныя“ знанія въ италіанскомъ, нѣмецкомъ и французскомъ языкахъ „только въ корпусѣ“, никакъ не могъ переводить до того піесы съ иностранныхъ языковъ, что ему многократно приписывалось. Кромѣ того, какъ оказывается, всѣ они учились, въ сущности, одному и тому же, а именно начальнымъ основаніямъ французскаго, нѣмецкаго и италіанскаго языковъ, ариөметикѣ,—одинъ только Дмитревскій къ тому же и геометріи,—танцамъ и фехтованію; при этомъ Өедоръ Волковъ учился въ равныхъ съ товарищами условіяхъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, ярославцы и двое пѣвчихъ: Петръ Власьевъ Сухомлиновъ и Евстафій Григорьевъ Сичкаревъ не только обучались драматическому искусству, но и играли въ 1755 году на театрѣ.

Каковъ былъ инвентарь ярославцевъ и пѣвчихъ, мы узнаемъ изъ нѣсколькихъ весьма любопытныхъ документовъ. Такъ, съ одной стороны, сохранилось подлинною Өедора Волкова рукою писанное „покорнѣйшее доношеніе“ „въ Канцелярію Шляхетнаго кадетскаго корпуса находящихся въономъ комедіантовъ Федора и Григорья Волковыхъ“. Онъ писалъ: „Предъ нѣкоторымъ времянемъ выписалъ я Өедоръ Волковъ изъ Заморя потребныхъ для меня нѣсколько книгъ театральныхъ и проспективическихъ, но какъ я не имѣлъ заплатить за оныя готовыхъ у себя тогда денегъ, то принужденъ былъ нѣкоторыя свои вещи, о которыхъ упомянуто будетъ заложить занять и па то употребить. Но понеже тѣ заложенныя вѣщи мнѣ нынѣ, а особливо для наступающаго зимняго времени весма нужны то какъ необходимо должно оныя откупить такъ и вновь покупкою исправиться тако жъ и мнѣ Григорью Волкову потребное для себя по причинѣ приходящаго зимняго времени купить надлежитъ,— что и кому надобно о томъ въ приложенномъ реэстре изъяснено.

Того ради Канцелярію Шляхетнаго кадетскаго корпуса покорнѣйше просимъ въ разсужденіи предписанной необходимости выдать принадлежащее намъ Ея Імператорскаго Величества жалованье за весь нынѣшній 1756 годъ сколько причтется.

И на сіе покорнѣйше просимъ учинить милостивую резолюцію. Сентября 1756 года. Өедоръ Волковъ. Григорій Волковъ“.

Реэстръ

Өедору Волкову.

На выкупъ:

Епанчи лисей . . . . 19 р. — к.
Плаща суконнаго краснаго . . . . . 13 „ — „

На покупку:

Тулупа калмыцкаго	8 р.	— к.
Штановъ кафовыхъ	5 „	— „
Ѳуѳайки теплой	1 „	— „
Одѣяла бумажнаго	3 „	50 „
На сапоги наличныя	2 „	30 „
На содержаніе служителей	5 „	— „
На пудру и помаду и протчей мѣлочной расходъ	2 „	— „
Ітого . 57	р.	— к.

Григорью Волкову.

Шубы волчей	14 р.	— к.
Сапоговъ личныхъ	2 „	50 „
Пряжекъ съ композиціей	1 „	— „
Фуѳайки теплой	1 „	— „
Четырехъ томовъ Жилблаза на ѳранцузскомъ языкѣ	2 „	— „
Штановъ каѳовыхъ	5 „	— „
Двухъ паръ чулковъ шелковыхъ . . .	— „	50 „
Струнъ скрипичныхъ	2 „	— „
Ітого . 20	р.	— р. [92]).

Всего, такимъ образомъ, на нихъ требовалось 77 р.

О расходахъ братьевъ Волковыхъ свидѣтельствуютъ еще и нѣкоторые другіе документы [93]). Такъ, Ѳедоръ Волковъ употреблялъ деньги, между прочимъ, на покупку: „двухъ лексиконовъ французскихъ и грамматики" (4 рубля); „шести печатныхъ тражедій" (4 р. 80 к.); „клавикордъ и струнъ" (5 р. 96 к.); „зеркала для тражедіи і обученія местамъ" (10 рублей) и „на выкупъ имѣющихся въ закладе ево книгъ" (9 рублей). Тѣмъ временемъ извѣстно, что Григорій Волковъ пріобрѣталъ „тулупъ мерлушчатый", епанчу „томпаковыя туфли съ композиціей" и „безъ композиціи", „струны на скрипицу"—4 р. 50 к." и др. Да кромѣ того согласно вѣдомости за 1755 г., по требованію Волкова, 5 р. 54 к. издержаны на брата его Григорія и 57 к. затрачено на того же Григорія комиссаромъ „изъ его собственныхъ денегъ, кои имѣютъ впредь исъ принятой вновь суммы вычтены быть"; по вѣдомости же 1756 года Григорій Волковъ, видимо, купилъ „дюгреневу грамматику за 1 р. 50 к.". Говорить на основаніи этого, что Ѳедоръ Волковъ былъ гораздо серьезнѣе Григорія, а послѣдній былъ и легкомысленъ и расточите-

ленъ—несправедливо, ибо во-первыхъ эти свѣдѣнія очень неполны, а затѣмъ, какъ мы видимъ, среди покупокъ Григорія Волкова также не мало серьезныхъ вещей.

Хозяйственную сторону дѣла содержанія ярославцевъ и пѣвчихъ можно прослѣдить весьма подробно. Ѳедоръ Волковъ получалъ 100 рублей жалованья, Григорій — 50 р., причемъ деньги эти отпускались изъ Кабинета [94]). Детальнѣе это развивается слѣдующимъ документомъ.

„Изъ Кабинета Ея Императорскаго Величества въ Канцелярію Шляхетнаго Кадетскаго корпуса. Поданнымъ въ кабинетъ Е. И. В. оная канцелярія минувшаго Ѳевраля 15 числа рапортомъ представляла что отпущенные впрошломъ 1755 году вмартѣ месяце деньги на содержаніе обучающихся при Кадескомъ корпусе Двора Е. И. В. певчихъ Петра Власьева стоварыщи осми человѣкъ и двухъ россійскихъ комедіантовъ и того десяти человѣкъ пятсотъ пятдесятъ рублевъ всѣ врасходѣ чемъ оная канцелярія и вѣдомость приложила и требовала оботпускѣ на нихъ суммъ вновь выключая пѣвчего Петра Власьева. А понеже на содержаніе оныхъ пѣвчихъ и комедіантовъ отпускалось на каждый годъ по пятисотъ по пятидесятъ рублевъ втомъ числѣ на девять человѣкъ по пятидесятъ рублевъ да на одного комедіанта Ѳедора Волкова по сту рублевъ и срокъ онымъ вньнѣшнемъ 1756 году кончится всѣмъ о кромѣ комедіанта Григорія Волкова Ѳевраля въ 25 числѣ, а оному Волкову приходитъ сего Марта въ 21 числѣ того ради Указомъ Ея І. В. Канцеляріи Кад. Корпуса объявляется, чтобъ оная канцелярія для пріему впредь таковоежъ содержаніе оныхъ пѣвчихъ (окромѣ Власьева) и комедіантовъ денегъ пятисотъ рублевъ считая будущаго 1757 году на восемь человѣкъ по 25 Ѳевраля, а на девятаго Марта 21-го прислала въ Кабинетъ Е. І. В. нарочнымъ списьменнымъ требованіемъ.... Баронъ Іванъ Черкасовъ. Въ 8 день Марта 1756 года [95])“.

Еще подробнѣе говоритъ объ этомъ „дѣло о содержаніи въ Корпусѣ на воспитаніи придворныхъ пѣвчихъ и комедіантовъ“ [96]). Здѣсь, послѣ перечня пѣвчихъ и комедіантовъ съ означеніемъ времени ихъ поступленія въ Корпусъ — эта часть дѣла перепечатана Карабановымъ—идетъ слѣдующее примѣчаніе. Ихъ де „велѣно содержать во всемъ противъ кадетовъ, а вмѣсто мундира здѣлать изъ дикаго одинакого сукна платье того жъ цвѣта и подбой съ шелковыми или гарусными петлями и пуговицами, шляпы съ узкимъ золотымъ позументомъ, да каждому по одной парѣ чулковъ гарусныхъ съ двумя парами башмаковъ, а бѣльелко рубашки и манишки онымъ давать противъ кадетъ, а шпагъ и прочей аму-

ниціи не давать". Далѣе идетъ подробный расчетъ, изъ котораго мы представимъ лишь нѣкоторыя выдержки. Такъ, пѣвчимъ 7-ми человѣкъ было дано. Двугодовое платье 752 года марта 24 и терминъ минулъ сего 754 года марта 24 числа.

Къ тому платью годовое.	*Первое.*	*Второе.*
Шляпы съ позументомъ	752 Марта 24	753 Іюля 8
Чулки черные гарусные	752 Марта 24	753 Декабря 15
Башмаки	— — —	— — —
Бѣлье каждому полрубашекъ съ рукавчиками и манжетами по 5 галстуковъ и рубашекъ по 4 .	752 Апрѣля 15	753 Іюня 2
Чулковъ нитяныхъ каждому по 1 парѣ	753 Іюня 24	753 Іюля 8
Простынь каждому по 5, кои даются до износки	752 Апрѣля 15	— — —

Да генваря 20 сего 754 года по посланному къ капитану порутчику Панову ордеру велѣно вновь опредѣленному осьмому пѣвчему Прокофію Приказному полрубашекъ 5 галстуковъ и рубашекъ по 4 простынь 5 и построенное отдать ему.

Ярославскимъ комедіантамъ 2-мъ въ роздачѣ имѣлось. Двугодовое платье 752 октабря 23 терминъ будетъ 754 года октабря 23.

Къ тому платью годовое.	*Первое.*	*Второе.*
Шляпы съ позументомъ	752 Октября 23	753 Декабря 15
Чулки черные гарусные	752 Октября 23	753 Декабря 15
Башмаки	752 Октября 23	753 Декабря 15
Бѣлье каждому полрубашекъ съ рукавчиками и манжетами по 5 галстуховъ и рубашекъ по 4	752 Ноября 22	— — —
Простынь каждому по 5, кои даются до износки	752 Ноября 22	— — —

То же предстояло дать и Волковымъ; при этомъ Волковымъ новое платье дано 2 апрѣля 1754 года.

Въ другомъ мѣстѣ мы читаемъ слѣдующее: пѣвчимъ 8 человѣкамъ.

Сукна кофейнаго цвѣту на кафтанъ, камзолъ и штаны по 5 арш. 8 верш.	70 р. 40 к.
Стамеди двойной	16 „ 80 „
Портному	46 „ — „
ИТОГО. . .	133 р. — к.

т. е. по 16 р. 65 к. на человѣка.

На Московскихъ комедіантовъ, т. е. на обоихъ Волковыхъ по 16 р. $42^{1}/_{2}$ к. на каждаго.

Бѣлье и обувь въ годъ—83 р. 45 к., т. е. по 8 р. $34^{1}/_{2}$ к. на человѣка. На два года это составитъ—166 р. 90 к.

Всего—332 р. 92 к., а такъ какъ на кадетъ полагалось на платье, бѣлье и обувь по 22 р. въ годъ или 44 руб. на два года, то экономіи было сдѣлано на каждомъ 10 р. $70^{1}/_{2}$ к., и всего сбереженія—107 р. 05 к.

Такой же расчетъ произведенъ былъ для Дмитревскаго и Попова.

На стр. 67 этого дѣла имѣются собственноручныя росписи всѣхъ пѣвчихъ, Дмитревскаго, Попова и обоихъ Волковыхъ. Что же касается Дмитревскаго, то имъ на стр. 79 составлена цѣлая росписка.

О бытовой сторонѣ пребыванія пѣвчихъ и комедіантовъ въ корпусѣ имѣется очень мало данныхъ. Такъ, Новиковъ, которому вообще нельзя довѣрять безусловно, даетъ о Ѳедорѣ Волковѣ довольно правдоподобныя свѣдѣнія. Онъ пишетъ, что Волковъ и будучи уже обученъ, „упражнялся болѣе въ чтеніи полезныхъ книгъ для его искусства, въ рисованіи, музыкѣ и въ просвѣщеніи своего знанія всѣмъ тѣмъ, чего ему недоставало". Однако, Волковъ въ корпусѣ учился наравнѣ съ другими и „уже" обученъ, видимо, не былъ, хотя изъ приведенныхъ выше вѣдомостей его расходовъ видно, что онъ дѣйствительно выписывалъ книги и занимался перспективнымъ искусствомъ, т. е. рисованіемъ. Свѣдѣніе же о томъ, что онъ устроилъ кукольный театръ—ничѣмъ не подтверждается.

Во время его пребыванія въ корпусѣ, между прочимъ въ 1754 году Сумароковъ ему подарилъ книгу, гдѣ былъ напечатанъ „Синавъ и Труворъ"; на обложкѣ имѣется собственноручная Ѳ. Волкова помѣтка; книга принадлежитъ А. Бахрушину [97]). Объ остальныхъ комедіантахъ неизвѣстно рѣшительно ничего и только относительно пѣвчаго Петра Власьева сохранились два любопытнѣйшихъ въ бытовомъ отношеніи документа.

Однажды, дежурный прапорщикъ Петръ Свистуновъ рапортовалъ въ Канцелярію Корпуса [98]), что „сего февраля 12 дня въ вечеру въ 9 часовъ по силѣ приказа ходяй кадетскаго караула за гефрейтера кадетъ Николай Татариновъ для гашенія свѣчъ по квартирамъ, какъ у ундеръ-офицеровъ у кадетъ, такъ и у пѣвчихъ, которые послѣ его обхода свѣчи опять зажгли, что зная гефрейтеръ караульной подъ какія штрафы оное чинить запрещается, ходяй къ нимъ разъ пять, однако оные пѣвчіе и послѣ того свѣчи

неоднократно зажигали, то означенный гефрейторъ по должности своей принужденъ былъ меня рапортовать, и я его съ наикрѣпчайшимъ подтвержденіемъ послалъ къ нимъ обратно, приказывая, чтобъ они свѣчи немедленно погасили, но оные пѣвчіе чрезъ гефрейтора отвѣтствовали мнѣ, что они еще ужинать хотятъ и также свѣчи и по моему приказу погасить не допустятъ. Я же видя таковыя супротивленія, а притомъ зная, что извинять въ такое время не слѣдовало, пошелъ самъ къ нимъ въ камору, гдѣ и нашелъ всѣхъ уже спящихъ, выключая одного пѣвчаго Петра Власьева, которому я сталъ говорить для чего онъ противится и прислушенъ является приказъ. Но оной пѣвчей принося мнѣ пустыя непристойныя оправданія, на послѣдокъ зачалъ съ пренебреженіемъ и неучтивостью отвѣтствовать, на что я ему сказалъ, что есть ли онъ будетъ такъ противиться и грубо поступать, за то будетъ наказанъ. На которыя мнѣ слова отвѣтствовалъ Власьевъ, что со мною не сдѣлать вамъ ничего, да и не за что, однако я велѣлъ погасить свѣчу насильно. А на другой день поутру, то есть 13 числа, я о вышеозначенномъ преслушаніи приказалъ онаго Власьева и противу меня неучтивствѣ шлях. кад. корп. господину подполковнику фонъ-Зихгейму я репортовалъ, за что онъ г. подп. приказалъ мнѣ взять его Власьева подъ караулъ, и письменно объ ономъ въ канцелярію рапортовать, во исполненіе чего послалъ я находящагося на караулѣ за капрала кадета Василія Заварыкина взять онаго пѣвчаго подъ караулъ, но оный пѣвчій подъ караулъ себя взять противился и сказалъ ему, что не токмо я, но и Г. подп. подъ караулъ его посадить и съ нимъ ничего сдѣлать не можетъ, о чемъ я и Г. подп. рапортовалъ, и онъ Г. подполковникъ приказалъ взять мнѣ его Власьева съ солдатами, но оный Власьевъ не повѣря мнѣ сталъ просить меня, дабы позволено было идти ему самому къ Г. подполковнику, куда его съ вышеозначеннымъ караульнымъ и отвелъ. По приведеніи же его предъ Г. подп. оный пѣвчій хотя оправдаться и предъ онымъ являлъ таковыя грубости съ употребленіемъ при томъ таковыхъ словъ, что онъ свой учиненный поступокъ за большую вину не почитаетъ, а когда отданъ будетъ подъ караулъ, то онъ станетъ далѣе просить, за что Г. подп. по выслушаніи отъ него противныхъ словъ и за упорность его идти подъ караулъ, приказалъ взять насильно, почему и взятъ. Февраля 14 дня 1754 г.“.

Угроза пѣвчихъ осуществилась въ прошеніи, которое они подали къ Юсупову [99]). „Мы, писали пѣвчіе, наблюдая вашего сіятельства приказы въ обученіи наукъ, прилагали елико возможные труды во оной со всякою непорочностью, какъ то и вашему сія-

тельству уповаемъ, не безъизвѣстно, а какъ ваше сіятельство изволили отъѣхать въ Москву, то мы особливую отмѣну и не имѣя за собой никакихъ причинъ почувствовали и крайнюю обиду претерпѣваемъ, потому что у насъ начали свѣчи гасить, что намъ много препятствуетъ наши науки продолжать". Недостатокъ свободнаго времени заставляетъ ихъ де работать ночью, но это усердіе не только не поощряется, но еще карается начальствомъ. Въ заключеніе они дѣлали намекъ на правосудіе свыше: „мы просимъ всенижайше ваше сіятельство по природному вашему великодушію насъ изъ таковыхъ нападковъ избавить и оное дѣло по здравому вашему разсужденію разсмотря, приказать запретить насъ обижать, ибо оныя препятствія есть ли милостивая Государыня изволитъ спросить у насъ о нашихъ наукахъ, понудитъ все оную подробно разсказать".

Несмотря на это, 21 февраля того же 1754 года кн. Юсуповъ приказалъ: „понеже именнымъ Е. И. В. указомъ повелѣно содержать ихъ во всемъ противъ кадетовъ, того ради извольте Ваше Высокородіе при собраніи всѣхъ оныхъ пѣвчихъ накрѣпко запретить дабы оные себя изъ непорядочныхъ поступкомъ воздерживали и содержали себя во всемъ какъ то честнымъ людямъ принадлежитъ. А ежели оные впредь станутъ обращаться въ неприличныхъ и непорядочныхъ поступкахъ, то, несмотря ни на что поступить такъ какъ и сообщающимися въ таковыхъ же непослушаніяхъ и неприличныхъ поступкахъ кадетами чинится безъ всякаго упущенія".

Относительно этого же Петра Власьева сохранился еще одинъ чрезвычайно интересный документъ: слѣдствіе о совершенной имъ кражѣ [100]). Этотъ поступокъ, однако, не былъ въ ту пору необыкновеннымъ: въ дѣлахъ архива 1 кадетскаго корпуса между 1732—1756 годами очень много дѣлъ о наказаніи проворовавшихся кадетъ.

„Сего декабря 2 числа (1755 г.), т. е. въ субботу, пополудни часу во второмъ, — разсказываетъ слѣдствіе по этому дѣлу,— былъ онъ (Власьевъ) во вновь построенномъ Е. И. В. зимнемъ домѣ, въ покояхъ графа Алексѣя Григорьевича Разумовскаго, у племянника его сіятельства Осипа Ѳедорова сына Мозголовскаго, для просьбы, чтобы онъ испросилъ объ немъ, дабы онъ, Власьевъ, взятъ былъ ко двору Е. В.". Очевидно, это былъ лишь предлогъ, ибо, какъ только Мозголовской поѣхалъ его сіятельства къ флигель-адъютанту Забережному, а ему, Власьеву, сказалъ: ты де побудь здѣсь и ежели его сіятельство меня изволитъ спросить, то донеси, что я къ оному Забережному поѣхалъ; тотчасъ Власьевъ, оставшись въ кабинетѣ одинъ, „нижній ящикъ отворилъ вилками, кото-

рыя были въономъ же покоѣ на окошкѣ, и изъ онаго ящика взялъ табакерку золотую, осыпанную брилліантами, коихъ всѣхъ имѣлось семьдесять два брилліанта, а ящикъ задвинулъ попрежнему". Однако, кража могла сейчасъ обнаружиться, а въ корпусѣ, куда направился Власьевъ, могли нѣсколько подозрительно взглянуть на слишкомъ необыкновенныя для воспитанника вещи. Поэтому, только черезъ три дня, въ отсутствіе товарищей онъ ломаетъ табакерку „полѣномъ", выбираетъ изъ нея брилліанты ножемъ и, придя въ „камору къ сержанту Сергѣю Наковальнику", показываетъ ему и сожителямъ его по комнатѣ три изъ названныхъ брилліантовъ, увѣряя, что послѣдніе купилъ „за три рубля на рынкѣ у торговки" „въ томъ мнѣніи, ежели послѣ продавать будетъ, чтобы знали, что они у него купленные". Затѣмъ предстояла самая хитрая вещь: сбыть краденое. „А послѣ того, разсказываетъ слѣдствіе,— взялъ сорокъ четыре брилліанта, для прицѣнки ходилъ къ находящемуся на Васильевскомъ острову армянину, который сказалъ, что въ нихъ вѣсомъ три краты безъ четверти, а цѣна де имъ пятьдесятъ пять рублевъ. А отъ того армянина пришелъ въ домъ канцеляріи святѣйшаго правительствующаго синода, къ переводчику Григорію Политикѣ, коему, показавъ тѣ брилліанты тоже объявилъ, что купилъ ихъ на рынкѣ у торговки за двадцать рублевъ, и что армянинъ оцѣнилъ ихъ за пятьдесятъ за пять рублевъ, и при томъ спрашивалъ его, Политику, надобны ли ему оные брилліанты, на что онъ сказалъ, что надобны для сдѣланія перстня: „только же прежде я съѣзжу къ француженину, который ими торгуетъ, и спрошу о цѣнѣ, и для того тѣ брилліанты оставилъ у него". Разумѣется, на другой день Власьевъ былъ снова у Политики, и отвѣтъ его ждалъ утѣшительный. Оказывается, спрошенный „француженинъ" нашелъ, что, хотя названные брилліанты „не гораздо чисты", и что „пятьдесятъ пяти рублевъ" они не стоятъ, но „ежели де возьмешь пятьдесятъ рублевъ, то я куплю". Власьевъ, конечно, согласился на 50 р., при чемъ сдѣлку заключили простымъ обмѣномъ: вмѣсто всей выговоренной суммы рѣшили взять клавикорды Политики за 40 р., да къ этому прибавить еще 10 р. деньгами. На этомъ обмѣнъ состоялся. Сорокъ два брилліанта поступили въ собственность Политики, а отъ него въ „камору" Власьева перевезены „клавикорды"; деньги же, за отсутствіемъ ихъ въ данную минуту, синодальный переводчикъ обязался отдать впослѣдствіи. Любопытно, что къ этому протоколъ допроса Власьева прибавляетъ еще слѣдующія подробности: „а про то, что тѣ брилліанты покрадены, онъ, Власьевъ, ему, Политикѣ, не сказывалъ, а остальные брилліанты двадцать восемь и золото имѣлось у него,

у Власьева, изъ котораго золота продалъ безъ порукъ на Морскомъ рынкѣ купцу, который платьемъ торгуетъ, а какъ его зовутъ не знаетъ, шесть золотниковъ за восемь рублевъ за сорокъ копѣекъ, объявляя, что собственное его, а узнать въ лицо того купца можно, а деньги издержалъ: отдалъ долгу два рубля, купилъ двое чулки нитяные, а протчія на булки, на яблоки и на другія тому подобныя покупки". Между тѣмъ, кража обнаружилась. Какъ это произошло, случайно или кто донесъ на Власьева, слѣдствіе не говоритъ, но за то передаетъ обстоятельства ареста пѣвчаго. „А какъ онъ, Власьевъ, къ переводчику Политикѣ посылалъ человѣка своего за вышеписанными деньгами, десятью рублями, то онъ, Политика, чрезъ того человѣка велѣлъ сказать, чтобы онъ самъ къ нему пришелъ, а по приходѣ его онъ, Политика, сказалъ ему, Власьеву: „оные де отданные отъ него ему брилліанты не его, Власьева, потому что онъ Политика, увѣдомился чрезъ помянутаго французженина, что у его высокографскаго сіятельства графа А. Г. Разумовскаго пропала послѣ бытности твоей тамо золотая табакерка, осыпанная брилліантами; и тѣхъ десяти рублевъ ему не отдалъ, а требовалъ, чтобъ клавикорды его отдать обратно, кои и возвращены. Но какъ онъ, Власьевъ, о покражѣ имъ оной табакерки ему, Политикѣ, и тогда не сказалъ, то бывшіе тогда въ домѣ его вышереченные его высокографскаго сіятельства племянникъ Мозголовской и флигель-адъютантъ Забережневъ, вышедъ къ нему, Власьеву, изъ другого покоя, сказали: „когда де ты не винишься, то мы объ оной въ корпусъ объявимъ", и, взявъ его, Власьева, съ собою, привезли въ корпусъ и объявили дежурному поручику Фрейману. „Разумѣется, тотчасъ „учинили" допросъ. Власьевъ сознался въ кражѣ, объяснилъ, какъ было дѣло, при чемъ добровольно вернулъ оставшіеся у него двадцать восемь брилліантовъ вмѣстѣ съ изломанной табакеркой, подтвердивъ собственной скрѣпою, „что напередъ сего какъ въ покояхъ его высокографскаго сіятельства, такъ и нигдѣ никакихъ кражъ не чинилъ". На этомъ дѣло и кончилось. Правда, Власьевъ около года (съ 21 дек. 1755 г. по 14 ноября 1756 г.) просидѣлъ подъ стражей, и канцелярія корпуса, разсуждая, что", за такимъ порокомъ (онъ) далѣе при кадетскомъ корпусѣ съ дворянами сообщенія имѣть, стало быть, не достоинъ", требовала не только резолюціи, „куда онаго Власьева повелѣно будетъ отослать", но даже въ концѣ концовъ самовольно отослала его въ кабинетъ Ея Величества, тѣмъ не менѣе на донесеніи, сопровождавшемъ злосчастнаго кадета, была наложена слѣдующая резолюція: „подано въ 15 день ноября 1756 г. и представленный при семъ доношеніи пѣвчій Петръ

Власьевъ отданъ подателю сего доношенія обратно, для содержанія его попрежнему въ кадетскомъ корпусѣ". Такимъ образомъ, случай съ Власьевымъ закончился сравнительно ничѣмъ.

Эпизодъ съ Власьевымъ случился наканунѣ знаменательнаго момента въ исторіи отечественнаго театра, а именно наканунѣ основанія Императорскихъ театровъ, состоявшагося 30 августа 1756 г. Въ сущности, это было не болѣе, какъ узаконеніе уже сложившагося театра, ибо начиная съ давнихъ поръ, въ частности же, начиная съ 1749 года, театръ, зародившійся при кадетскомъ корпусѣ и оживленный ярославскими комедіантами, развивался все шире и больше. Дѣйствительно, представленія въ Головкинскомъ домѣ устраивались еще и въ 1752 году и прекратились, вѣроятно, только съ отъѣздомъ двора въ Москву, а изъ дѣла объ обученіи ярославцевъ и пѣвчихъ видно, что въ началѣ 1755 года они тамъ снова играли.

Итакъ, 30 августа 1756 года данъ былъ имянной Указъ Сенату объ учрежденіи Россійскаго театра, „Повелѣли мы нынѣ учредить Русскій для представленія трагедій и комедій театръ, для котораго отдать Головкинской каменный домъ, что на Васильевскомъ острову близъ кадетскаго дома. А для онаго повелѣли набрать актеровъ и актрисъ: актеровъ изъ обучающихся пѣвчихъ и ярославцевъ въ кадетскомъ корпусѣ, которые къ тому будутъ надобны, а въ дополненіе еще къ нимъ актеровъ изъ другихъ неслужащихъ людей, также и актрисъ приличное число. На содержаніе онаго театра опредѣлить, по силѣ сего нашего указа, считая отъ сего времени въ годъ денежной суммы по 5.000 рублей, которую отпускать изъ штатсъ-конторы всегда въ началѣ года по подписаніи Нашего указа. Для надзиранія дома опредѣляется изъ копіистовъ Лейбъ-компаніи, Алексѣй Дьяконовъ, котораго пожаловали Мы армейскимъ подпоручикомъ, съ жалованьемъ изъ положенной на театръ суммы по 250 рублей въ годъ. Опредѣлить въ оный домъ, гдѣ учрежденъ театръ, пристойный караулъ. Дирекція того русскаго театра поручается отъ насъ бригадиру Александру Сумарокову, которому изъ той же суммы опредѣляется сверхъ его бригадирскаго оклада, раціонныхъ и деньщичьихъ денегъ въ годъ по 1.000 рублей, и заслуженное имъ по бригадирскому чину съ пожалованья его въ оный чинъ жалованье, въ дополненіе къ полковничью окладу додать и впредь выдавать полное годовое бригадирское жалованье; а его бригадира Сумарокова изъ армейскаго списка не выключать. А какое жалованье нынѣ актерамъ и актрисамъ, такъ и прочимъ при театрѣ производить, о томъ ему бригадиру Сумарокову отъ Двора данъ реестръ. О чемъ Нашему Сенату учинить по сему Нашему указу" [101]).

Этотъ указъ былъ „полученъ въ сенатъ“ лишь мѣсяцъ спустя, а именно 30 сентября, что видно изъ приказа кн. Юсупова, который 8 октября предписывалъ: „когда изъ находящихся при кадетскомъ корпусѣ пѣвчихъ и Ерославскихъ комедіантовъ, которыя требованы будутъ, оныхъ отпустить, и искадетскаго корпуса выключить, а ко мне за известие репортовать вканцелярію кадетскаго корпуса“[102]).

Какъ только театръ былъ учрежденъ, Сумароковъ обратился въ корпусъ со слѣдующимъ требованіемъ: „По именному Е. И. В. Всевысочайшему Указу велѣно къ Учрежденному Русскому театру актеровъ набрать изъ обучающихся въ кадетскомъ корпусѣ пѣвчихъ Ярославцевъ, которыя будутъ надобны. I я выполненіе онаго Е. И. В. всевысочайшаго Указа симъ представляю чтобъ благоволено было обучающихся въ корпусѣ пѣвчихъ и Ярославцевъ, кромѣ одержащагося подъ карауломъ пѣвчаго Суховлинова, ко мнѣ прислать для опредѣленія въ Комедіанты, ибо они всѣ къ тому надобны. Въ 24 октября 1756 года“. Въ отвѣтъ же на это кадетскій корпусъ направилъ къ Сумарокову 1 ноября одиннадцать человѣкъ пѣвчихъ, „ярославскихъ“ и „московскихъ“ комедіантовъ, за исключеніемъ помянутаго Власьева[103]). Не всѣ изъ нихъ, однако, были оставлены Сумароковымъ при театрѣ; Козьмѣ Пригорскому, Федору Максимовичу и Григорію Стрелченкову онъ отвѣтилъ, что при театрѣ нѣтъ мѣста—очевидно, что дѣло было въ ихъ абсолютной непригодности къ сценѣ. Объ отказѣ Сумарокова этимъ пѣвчимъ мы узнаемъ изъ челобитной ихъ на имя Государыни, которая принимала всегда большое участіе въ отслужившихъ свое время придворныхъ пѣвчихъ: ихъ или отправляли съ награжденіемъ на родину, или имъ давались какія-нибудь мѣста; потому то эти трое пѣвчихъ, получивъ отказъ отъ Сумарокова, и обратились къ Императрицѣ съ челобитной. Они писали [104]).

„Продолжая при Выс. Дворѣ В. И. В. всеподданнѣйшую нашу службу въ пѣвчихъ, и по Выс. В. И. В. повелѣнію отосланы будучи съ прочими пѣвчими въ шляхетной кадетской корпусъ для обученія, изъ онаго въ исходѣ минувшаго 1756 года вслѣдствіе Выс. Вашего же И. В. именаго указа, господиномъ бригидиромъ Сумароковымъ какъ всѣ мы, такъ и бывшіе во ономъ корпусѣ ярославцы взяты были для опредѣленія къ новоучрежденному россійскому театру въ актіоры гдѣ прочіи и оставлены, сколько же принадлежитъ до насъ, то помянутый бригадиръ отозвался за неимѣніемъ мѣста, насъ отпустилъ. И такъ мы теперь не имѣя никакого себѣ прибѣжища и лишаясь пропитанія въ толь бѣдственныхъ обстоятельствахъ, полагая все наше упованіе въ единой высокоматернѣй В. И. В. щедротѣ пріяли дерзновеніе къ освящен-

нымъ В. И. В. стопамъ себя повергнуть и яко милосердую Монархиню всеподданнѣйше просить, о нелишенiи насъ бѣдныхъ всещедраго В. В. призрѣнiя и всемилостивѣйшаго благоволѣнiя, въ ожиданiи чего пребывая съ наиглубочайшимъ благоговѣнiемъ В. И. Всепресвѣтлѣйшаго В. всеподданнѣйшiе рабы Козьма Пригорской, Федоръ Максимовичъ, Григорiй Стрелченковъ".

Даты на этой челобитной нѣтъ.

Такъ закончилось обученiе пѣвчихъ и ярославцевъ въ шляхетномъ корпусѣ. За исключенiемъ Петра Власьева Сухомлинова, видимо и способнаго къ драматическому искусству, но за провинность находившагося подъ арестомъ, и Козьмы Лукьянова Пригорскаго, Федора Максимовича и Григорiя Емельянова Стрелченкова, оказавшихся вполнѣ къ сценѣ непригодными, остальные, т. е. оба Волковыхъ, Дмитревскiй и Поповъ, а также пѣвчiе: Павелъ Ивановъ Умановъ, Естафiй Григорьевъ Сичкаревъ и Лука Ивановъ Татищевъ были приняты во вновь слагавшiйся русскiй драматическiй театръ.

Съ основанiемъ русскаго театра, пульсъ театральной жизни корпуса ослабѣлъ и участiе его въ судьбѣ театра прекратилось. Но все же въ память недавняго славнаго прошлаго, съ одной стороны, и въ цѣляхъ учебно-воспитательныхъ съ другой, занятiя декламацiей и сценическимъ искусствомъ продолжались. Послѣ 1756 года эти занятiя наиболѣе процвѣтали при графѣ Ангальтѣ. С. Н. Глинка пишетъ объ этомъ [105]). „Занявъ отъ Фридриха II страсть къ французскому языку, графъ Ангальтъ пригласилъ въ учители декламацiи для усовершенствованiя въ произношенiи тогдашняго французскаго актера Офрена. Офренъ былъ чрезвычайно даровитый актеръ. Онъ не выбрасывалъ ходули декламацiи своей. Для записыванiя уроковъ Офрена, графъ роздалъ намъ тетради, названныя имъ cahiers surnumèraire (сверхкомплектными); онъ препоручилъ, чтобы мы записывали туда и то, что встрѣчали замѣчательнаго при собственномъ нашемъ чтенiи. Кому удавалось сдѣлать хорошiй выборъ мыслей, изреченiй историческихъ, замысловатыхъ анекдотовъ, тетрадь того удостоивалась и переплета и собственноручной росписи графа". Тетради эти въ настоящее время хранятся въ музеѣ корпуса. „Не теряя изъ вида и русскаго языка, графъ Ангальтъ пригласилъ и нашего актера Плавильщикова, который громкимъ и яснымъ голосомъ читалъ намъ оды и похвальныя слова Ломоносова. При этихъ урокахъ графъ всегда присутствовалъ. Кромѣ одъ Ломоносова, Плавильщиковъ читалъ самъ и разсужденiе свое о тогдашней словесности, помѣщенное въ Зрителѣ Крылова".

Результатомъ этихъ занятій бывали спектакли, которые отъ времени до времени разыгрывали кадеты по случаю какихъ-либо празднествъ или въ честь Императрицы. Одно изъ такихъ праздничныхъ представленій состоялось, напримѣръ, 20 іюля 1775 г.; въ немъ участвовало четыреста человѣкъ кадетъ.

„Праздникъ сей производился на открытомъ воздухѣ, въ пространномъ для сего устроенномъ окружіи, четырмя разными представленіями аллегорическаго содержанія". „Среди помянутаго окружія стоялъ жертвенникъ, воздвигнутый Рыцарямъ. Онъ обставленъ былъ трофеями и іероглифами, а подножіемъ имѣлъ пространный Амфитеатръ, обращающійся коловратно со всѣми зрителями, по образу карусели, на нѣкоторой стоящей оси. Съ сего обращающагося Амфитеатра на всѣ четыре стороны, при каждомъ четвертомъ поворотѣ, являлся для зрителей на каждой сторонѣ новый театръ, и на каждомъ театрѣ представлено было новое зрѣлище. Первое представленіе состояло въ Герое пасторальной Аллегоричной Оперѣ". Затѣмъ „амфитеатръ обратился къ другому театру, гдѣ представленъ былъ балетъ пантомимъ, названный тріумфъ Благоденствія. Дѣйствіе происходило въ чертогахъ Аполлоновыхъ. По окончаніи сего балета слѣдовала карусель, представленная на третьемъ театрѣ (она состояла изъ концертнаго отдѣленія). А затѣмъ представлена была на четвертомъ театрѣ нѣкоторая комедія. Театръ представлялъ военный станъ Рыцарей защитниковъ области Благоденствія" [106]).

Въ музеѣ корпуса до сихъ поръ хранятся костюмы, въ которыхъ при Императрицѣ Екатеринѣ кадеты выступали въ балетахъ.

Подобный же спектакль состоялся 23 января 1776 года. Описаніе его помѣщено въ Собраніи Новостей [107]).

„Е. И. В. благоволила удостоить своимъ высокоматернымъ посѣщеніемъ, здѣшній Императорской Сухопутной Шляхетной корпусъ, въ первый разъ по своемъ изъ Москвы прибытіи. На сей радостный, по долгомъ Ея отсутствіи, случай, господа кадеты въ началѣ представляли Французскую комическую оперу называемую, Король и его прикащикъ (la Roi et son Fermier), которая играна была съ такимъ успѣхомъ, какого отъ употребляемыхъ въ воспитаніи ихъ попеченій ожидать должно. Послѣ сего представленія играна двумя молодыми кадетами нѣкоторая комическая забавная сцена, и оная заключена была балетомъ, называемымъ Дезертеръ. Сей нарочно сочиненный для нихъ балетъ, расположенъ толь приличнымъ военному ихъ ученію образомъ, что восхищенные зрители чаяли видѣть въ сіи минуты, вмѣсто забавъ, самыя мужественныя полевыя екзерциціи, кои вмѣщены были въ

танцы со свойственною къ тому музыкою наипристойнѣйшимъ образомъ“...

Вдохновленный успѣшнымъ выступленіемъ кадетъ очевидецъ спектакля выразилъ свой восторгъ въ слѣдующемъ четверостишіи:

„Таковъ ученія быть долженъ вертоградъ,
Въ которомъ ждетъ себѣ Россія вѣрныхъ чадъ;
И силы дѣтскія сихъ отроковъ забавы,
Являютъ намъ залогъ безсмертной Россовъ славы“.

Около этого времени администрація корпуса стала допускать въ помѣщеніи своего театра представленія то общества благородныхъ дѣтей, то частныхъ антрепренеровъ.

Глава V.

Роль, которую Сухопутный шляхетный корпусъ сыгралъ въ исторіи русскаго театра въ Петербургѣ, въ Москвѣ выполнилъ Московскій университетъ: и то и другое учебное заведеніе были его колыбелью и воспитали первыхъ актеровъ.

Однако Московскій университетъ занимаетъ относительно корпуса нѣсколько подчиненное положеніе и именно въ томъ смыслѣ, что дѣятели Московскаго Университета вышли изъ корпуса. Такъ, Херасковъ, игравшій при университетскомъ театрѣ роль аналогичную роли Сумарокова при кадетскомъ театрѣ, былъ питомцемъ этого корпуса и членомъ общества любителей русской словесности; Ив. Ив. Мелиссино, положившій при Московскомъ университетѣ начало Вольному Россійскому Собранію, воспитывался въ корпусѣ и былъ также однимъ изъ членовъ общества любителей русской словесности.

Но съ другой стороны, въ то время какъ въ корпусѣ для сцены обучались пришлые элементы и ни одинъ изъ актеровъ не вышелъ изъ числа кадетъ, въ университетѣ актеры вышли изъ числа самихъ же студентовъ. Театръ при Московскомъ университетѣ зародился совершенно инымъ, чѣмъ въ шляхетномъ корпусѣ, путемъ. Во-первыхъ, онъ не былъ слѣдствіемъ и органомъ Вольнаго Россійскаго Собранія—явленія аналогичнаго Обществу любителей русской словесности; во-вторыхъ же, студенты до организаціи своего домашняго театра не участвовали въ придворныхъ или какихъ-либо иныхъ спектакляхъ. Театръ при университетѣ вытекъ изъ учебной программы, по духу своему близко подходившей къ программѣ духовныхъ академій, впрочемъ, съ нѣкоторыми добавленіями, заимствованными изъ программы того же шляхетнаго корпуса и рыцарской академіи и иностранныхъ университетовъ.

Архивъ Московскаго университета сгорѣлъ въ 1812 году и поэтому для выясненія исторіи театра и сценическаго образованія при немъ приходится пользоваться очень немногими документами.

По донесеніямъ Хераскова о состояніи университета [108]) видно, что тамъ на ряду съ науками преподавались и искусства; такъ, имѣлся классъ музыкальный Яновскаго, въ которомъ обучались 29 человѣкъ, причемъ у Яновскаго былъ помощникъ и они вмѣстѣ получали 300 рублей. Кромѣ того, какъ и въ рыцарской академіи кадетскаго корпуса, имѣлись фехтовальный и танцовальный классы, изъ которыхъ въ первомъ обучалъ фехтмейстеръ Посниковъ и въ послѣднемъ танцмейстеръ Максимовъ, получая каждый по 200 рублей. „Оные классы учреждены были еще недавно, въ нихъ учились ученики какъ казенные, такъ и своекоштные" и оказывали „хорошіе успѣхи". О преподаваніи искусствъ извѣстны слѣдующія подробности: „Экзаменъ изъ искусствъ: музыки, танцованія и фехтованія производился въ одно время и походилъ на празднество, къ которому пріѣзжали семейства профессоровъ, учителей, студенческихъ и ученическихъ родственниковъ, родственницъ и знакомыхъ. Онъ открывался, обыкновенно увертюрою, либо симфоніей, которую играли ученики нижнихъ музыкальныхъ классовъ на скрипкахъ, флейтахъ; затѣмъ нѣкоторые студенты и ученики изъ высшихъ музыкальныхъ классовъ играли концерты на скрипкѣ и на флейтѣ съ аккомпанированіемъ общаго оркестра. Послѣ того былъ экзаменъ фехтовальный. Студенты и старшіе ученики попарно фехтовали на рапирахъ вмѣсто шпагъ, и на эспадронахъ вмѣсто сабель. Потомъ были танцы, при которыхъ учениками классовъ музыкальныхъ игрались польскіе, кадрили, экосезы, котильоны, манимаска, вальсы и т. п. Наконецъ пѣвчіе пѣвали разныя духовныя сочиненія, иногда даже и съ музыкою [109])".

Какъ видно, все это очень напоминаетъ духовныя академіи.

„Въ вакаціонное время, пишетъ Снегиревъ [110]) въ классахъ устроенъ былъ театръ, на коемъ играны были питомцами комедіи и оперы". Дѣйствительно. „По ближайшему сродству наукъ изящныхъ съ искусствами, въ средоточіи оныхъ, Университетѣ, пріобщилось къ нимъ и драматическое искусство, еще младенчествовавшее въ Россіи: оно обращено было на пользу и удовольствіе юныхъ питомцевъ Университета, открывая имъ новое поприще къ развитію и образованію ихъ способностей въ декламаціи и мимикѣ, въ переводахъ, подражаніи и сочиненіи. Съ 1756 года при Университетѣ учреждена была Московская опера и театръ (въ оной оперѣ давались безденежно Италіанскія интермедіи, на кои М. У. приглашалъ все дворянство, какъ видно изъ объявленій при М. газе-

тахъ 1760 г.), коего первые слѣды находимъ въ нашихъ духовныхъ училищахъ. Подъ руководствомъ Хераскова, воспитанники гимназіи и Университета и другіе любители театральнаго искусства въ оперномъ домѣ представляли разныя комедіи, кои тогда сочиняли и переводили Сумароковъ, Херасковъ, или самые питомцы Университета [111])". Картину эту значительно дополняетъ проф. Страховъ. Говоря о препровожденіи свободнаго времени учениками гимназіи и студентами, онъ пишетъ, что „кромѣ игры въ солдаты (охотники), которая называлась потѣшнымъ ученіемъ, и всяческихъ прогулокъ, съ наступленіемъ сырой осенней погоды прекращались и лѣтнія удовольствія на открытомъ воздухѣ; тогда же начинались приготовленія къ театральнымъ представленіямъ, бывавшимъ на святкахъ и масленицѣ: выбирались различныя піесы, трагедіи драмы, комедіи, оперы, выбирались и дѣйствующія лица изъ способныхъ студентовъ и учениковъ, женскія роли разыгрывались учениками же, дѣлались частыя сыгрыванія, или репетиціи, на которыхъ присутствовать не отказывались и нѣкоторые профессора, знатоки театральнаго искусства. Театральная сцена и партеръ устраивались въ парадныхъ большихъ сѣняхъ главнаго университетскаго зданія, и оставались тамъ до первой недѣли великаго поста; кулисы, декораціи, занавѣсъ, всякія другія принадлежности сцены, даже весь необходимый тутъ лѣсъ и доски, все это разбиралось и складывалось на сбереженіе въ сарай до слѣдующаго года. Прежде Университетъ владѣлъ своимъ собственнымъ гардеробомъ очень богатымъ, собравшимся въ теченіе 50 лѣтъ черезъ подарки старинныхъ боярскихъ гардеробовъ и постройкою новыхъ нарядовъ, пристойныхъ нѣкоторымъ особымъ піесамъ, что пріобрѣталось на деньги, собиравшіяся по подпискѣ, вкладчиками коей бывали не только студенты, но и профессоры, учители, чиновники и даже сами господа Кураторы. При директорѣ Тургеневѣ университетскій гардеробъ проданъ на Петровскій публичный театръ, однако же подъ условіемъ непремѣнно отпускать въ Университетъ по требованіямъ начальства всякіе костюмы для театральныхъ представленій, маскарадныхъ кадрилей, что и продолжалось до 1812 года". Чувствуя недостатокъ въ исполнительницахъ женскихъ ролей Университетъ рѣшилъ привлечь къ тому постороннихъ, и вотъ 27 іюля 1757 г. въ Московскихъ вѣдомостяхъ появляется объявленіе, нѣсколько разъ затѣмъ повторенное. „Женщинамъ и дѣвицамъ, имѣющимъ способность и желаніе представлять театральныя дѣйствія, такожъ пѣть и обучать тому другихъ, явиться въ канцелярію Московскаго Императорскаго Университета". Такимъ образомъ, при Университетѣ образовалась даже театральная школа, гдѣ на ряду съ

посторонними, учениками были свои же гимназисты и студенты. Такъ, „по спискамъ 1760 г. изъ казенныхъ студентовъ четверо прямо назначали себя для театра, а изъ гимназистовъ разночинцевъ 18 человѣкъ составляли уже цѣлую труппу актеровъ русскаго театра. Безъ сомнѣнія и тѣ и другіе принадлежали къ драматической школѣ Университета еще съ 1757 г.[112]".

Кто именно были студенты-ученики этой школы неизвѣстно; до насъ дошли только фамиліи нѣсколькихъ изъ студентовъ, участвовавшихъ въ университетскихъ спектакляхъ. Это были: Я. Булгаковъ, фонъ-Визинъ, П. И. Страховъ, который впослѣдствіи былъ профессоромъ, а также будущіе актеры Ивановъ, по сценѣ Калиграфовъ, Плавильщиковъ и Зловъ. Нужно думать, они и были учениками этой университетской театральной школы. О причастности Д. И. фонъ-Визина къ студенческому театру изъ его собственныхъ сочиненій и его біографіи ничего не извѣстно. Даже наоборотъ, въ своемъ „Чистосердечномъ признаніи[112]" онъ разсказываетъ, что въ январѣ 1758 г. онъ и съ нимъ еще 9 малолѣтнихъ гимназистовъ ѣздили въ Петербургъ вмѣстѣ съ И. И. Мелиссино къ Шувалову; описывая свои Петербургскія впечатлѣнія Д. И., между прочимъ, пишетъ:

„Но ничто въ Петербургѣ такъ меня не восхищало, какъ театръ, который я увидѣлъ въ первый разъ отъ роду. Дѣйствія, произведеннаго во мнѣ театромъ, почти описать невозможно: комедію, видѣнную мною (Генрихъ и Пернилла), довольно глупую, считалъ я произведеніемъ величайшаго разума, а актеровъ великими людьми, коихъ знакомство, думалъ я, составило бы мое благополучіе. Я съ ума было сошелъ отъ радости, узнавъ, что сіи комедіанты вхожи въ домъ дядюшки моего, у котораго я жилъ". Эти строки даютъ поводъ слѣдующимъ сомнѣніямъ. Съ одной стороны, если здѣсь онъ увидѣлъ театръ *въ первый разъ*, значитъ до января 1758 г. театръ Московскаго университета еще вовсе не функціонировалъ, несмотря на то, что еще лѣтомъ 1757 г. были приглашены даже сторонніе участники. Съ другой же стороны, быть можетъ, этихъ сценическихъ опытовъ онъ за настоящій театръ не почиталъ и, наоборотъ, тѣмъ восторженнѣе отнесся къ первому имъ увидѣнному театральному представленію; странно, однако, что передавая многія подробности относительно своей школьной жизни, онъ нигдѣ не говоритъ о своей причастности къ студенческимъ спектаклямъ; а въ то же время, какъ будущій драматургъ, онъ именно этого и долженъ былъ коснуться. Наконецъ, можетъ быть онъ говоритъ здѣсь о томъ, что именно *Петербургскій* театръ увидѣлъ въ первый разъ. Такимъ образомъ, вопросъ объ

участіи фонъ-Визина въ студенческихъ спектакляхъ остается открытымъ.

О двухъ другихъ участникахъ студенческихъ спектаклей сохранились слѣдующія интересныя, вполнѣ вѣроятныя свѣдѣнія. Такъ, біографъ пр. Страхова пишетъ, что этотъ послѣдній „мальчикъ живой, стройный собою, красавецъ лицомъ, сперва началъ отличаться на сценѣ въ женскихъ роляхъ, и съ такимъ искусствомъ и удачею разыгралъ трагическую роль Семиры, что удивилъ и восхитилъ самого творца трагедіи, Алекс. Петр. Сумарокова, тогда (1874—1778) постояннаго распорядителя въ театрѣ университета. Когда же Страховъ столько уросъ, что не могъ являться въ женскихъ роляхъ, тогда онъ не менѣе сталъ отличаться и въ роляхъ мужчинъ, даже перещеголялъ своихъ товарищей студентовъ Иванова и Плавильщикова, чрезвычайно пристрастныхъ къ театру, и которые послѣ оба поступили на публичной Московскій театръ, первый—подъ именемъ Калиграфова, а другой—съ подлиннымъ своимъ именемъ и прозваніемъ“ [114]). А о Плавильщиковѣ М. Н. Макаровъ пишетъ, что послѣдній вмѣстѣ со Страховымъ занимались литературой, они вмѣстѣ „читали Сумарокова и Княжнина и устроили въ университетѣ театръ. Сценическіе успѣхи расшевелили самолюбіе Плавильщикова. „Брате и тезко Петре,—сказалъ онъ своему другу Страхову,—бросимъ всѣ эти физики и математики, восплещемъ и сотворимъ въ Москвѣ театръ, перегонимъ англичанъ и нѣмцевъ, догонимъ французовъ“. Страховъ говоритъ, что онъ согласился: „я подурачился—сыгралъ однажды на сценѣ Петровскаго театра, но какую роль не скажу, потому что все это мнѣ казалось неудачнымъ и потому, наконецъ, что я, по моему мнѣнію, не умѣлъ догонять Плавильщикова“ [115]).

Надо, однако, замѣтить, что и Плавильщиковъ и Страховъ относятся ко второму періоду существованія студенческаго театра. Начавшись вслѣдъ за основаніемъ университета, студенческій театръ прекратилъ свое существованіе въ 1761 году и возродился вновь только въ 1777 году по инціативѣ именно Плавильщикова и Страхова.

Свѣдѣнія объ университетскомъ домашнемъ театрѣ и университетской театральной школѣ этимъ и ограничиваются; однако, нельзя обойти молчаніемъ выступленіе его дѣятелей на общественное поприще, во-первыхъ, потому, что это были питомцы той же школы и того же университета, а во-вторыхъ, потому, что по доброму почину школы Московскаго университета въ дальнѣйшей судьбѣ Московскаго театра продолжаетъ играть большую роль вопросъ и о сценическомъ образованіи актеровъ.

Уяснить себѣ точно, какъ и когда совершилось выступленіе студенческаго театра на общественную почву, трудно. Это произошло, вѣроятно, слѣдующимъ образомъ. Формируясь все болѣе и болѣе какъ за счетъ гимназистовъ и студентовъ, такъ и за счетъ явившихся по объявленіямъ постороннихъ исполнителей, студенческій театръ требовалъ съ каждымъ днемъ большаго помѣщенія и большей арены дѣятельности. Шевыревъ говоритъ, что „Шувалову весьма хотѣлось построить театръ въ Москвѣ и онъ дозволялъ выдать заимообразно для того десять тысячъ изъ университетской суммы“ [116]). Это же повторяетъ и Снегиревъ [117]), добавляя, что предварительно между Шуваловымъ и содержателемъ Московской оперы Локателли произошли какія-то соглашенія. Но когда именно было это, они не говорятъ. Желаніе Шувалова осталось, очевидно, втунѣ, такъ какъ когда студенческій театръ и соединился съ оперой Локателли, то обслуживало ихъ одно и тоже зданіе—Оперный домъ, построенный Локателли у Краснаго пруда. Открытіе его состоялось 29 января 1759 г. [118]), а слѣдовательно ранѣе того сліяніе его театра со студенческимъ произойти и не могло. Поэтому, очевидно, свѣдѣніе Арапова [119]), повторенное Лонгиновымъ [120]), о томъ, что вольный русскій театръ подъ завѣдываніемъ Хераскова былъ учрежденъ въ Москвѣ въ домѣ Локателли у Краснаго пруда въ 1757 году—невѣрно.

Говоря о сліяніи студенческаго театра съ театромъ Локателли всѣ историки сходятся на томъ, что поводомъ къ тому были худыя дѣла Локателли. Это вполнѣ вѣроятно. Если съ одной стороны, его дѣла шли худо, а съ другой, при университетѣ организовалась хорошая труппа, искавшая себѣ общественной дѣятельности, не преслѣдовавшая матеріальной выгоды и пользовавшаяся извѣстной популярностью у Москвичей, то вполнѣ возможно, что Локателли обратился въ университетъ съ предложеніемъ соединить труппы и съ просьбой взять его подъ свою протекцію. Чья здѣсь была иниціатива, неизвѣстно, ибо возможно, что она исходила и отъ университета, во всякомъ же случаѣ, соединеніе произошло и осуществилось никакъ не ранѣе 29 января 1759 г., т. е. дня открытія театра Локателли, и не позже 16 января 1761 г., когда русская труппа была вызвана въ Петербургъ и русскіе спектакли въ Москвѣ пріостановились. Въ чемъ выражался протекторатъ университета и соединеніе съ Локателли—неизвѣстно. Вѣроятнѣе всего, за предоставленіе со стороны Локателли помѣщенія, студенческій театръ уступилъ ему свою фирму; съ этихъ поръ продажа мѣстъ и объявленія о піесахъ въ Вѣдомостяхъ производились отъ университета.

Забѣлинъ [121]) приводитъ очень важный въ этомъ отношеніи указъ Московской полиціи отъ 29 апрѣля 1761 г., когда труппа была увезена въ Петербургъ; указъ начинается слѣдующими словами: „Понеже Россійскій (а не италіанскій оперный) Московскій театръ, который представляется въ Оперномъ домѣ Оперы Директора Локателли, находится подъ протекціей университета и въ случаѣ публичныхъ представленій, которыя бываютъ по два раза въ недѣлю, то есть въ среду и въ воскресенье“... и далѣе идетъ распоряженіе о присылкѣ караула. Редакція этого указа ясно свидѣтельствуетъ о томъ, что россійскій театръ былъ вполнѣ самостоятельной единицей въ дѣлѣ Локателли. У насъ нѣтъ возможности провѣрить, но, быть можетъ, за пользованіе помѣщеніемъ университетъ просто на просто платилъ Локателли извѣстную сумму или какой-либо % со сбора. Что касается Шевырева, то онъ пишетъ, что Херасковъ смотрѣлъ „за театромъ по контракту, заключенному съ Локателли“ [122]).

Объ актерахъ студенческаго театра сохранилось нѣсколько интересныхъ свѣдѣній. Такъ, съ одной стороны, они были чрезвычайно недисциплинированы, о чемъ свидѣтельствуетъ слѣдующій ордеръ Шувалова [123]). „Я слышалъ, пишетъ онъ къ Директору, что наши комедіанты, когда хотятъ играютъ, а когда не хотятъ, то изъ половины начатой комеди или трагедіи перестаютъ и такъ не докончивъ оставляютъ причиною представляя холодъ, изъ которыхъ непорядковъ нельзя ожидать ни плода, ни прибыли, и тѣмъ самымъ отгоняютъ охотниковъ къ спектаклямъ, почему народу съѣзжается гораздо прежняго менѣе, слѣдственно и денежный сборъ противъ дѣлаемыхъ во время спектакля издержекъ гораздо недостаточенъ; того ради изволите приказать, чтобы въ оныхъ спектакляхъ должность комедіантовъ исправляема была съ лучшимъ порядкомъ“. Въ противоположность этимъ были, однако, и такіе, которые заслуживали поощренія и Херасковъ выхлопоталъ передъ Государыней награжденіе шпагами тѣхъ изъ актеровъ, которые окажутся „достойнѣйшими“. Горбуновъ [124]) коментируетъ это слѣдующимъ образомъ. „Шпага должна была внушать юношамъ къ себѣ уваженіе и ограждать ихъ отъ дурныхъ поступковъ. Ношеніемъ шпаги они сравнивались со студентами, она давала имъ „благородство“. Бывали случаи, что ученики гимназіи принимали участіе въ кулачныхъ бояхъ на Неглинной или Никольской около Заиконоспасскаго монастыря. Ученики семинаріи или академіи вступали въ бой съ гимназистами. Это бывало среди бѣлаго дня. Къ гимназистамъ присоединялись и служители столовой, куда ходили ученики обѣдать. Актеръ, получившій шпагу, долженъ

вести себя благородно и избѣгать подобныхъ игрищъ". Кто былъ въ составѣ этой труппы—совершенно неизвѣстно. Съ увѣренностью можно только сказать, что Татьяна Михайловна Троепольская, жена сенатскаго регистратора, поступила въ число артистокъ этого театра въ промежутокъ времени между объявленіемъ въ Моск. Вѣд. въ 1757 г. и 1761 г., когда она изъ Москвы была переведена въ Петербургъ. Мужъ ея былъ также въ составѣ этой труппы [125]). Аграфену Михайловну Мусину-Пушкину, впослѣдствіи жену Ив. Аф. Дмитревскаго, также причисляютъ къ этой труппѣ.

16 января 1761 г. Кабинетъ Е. В. даетъ сенатской конторѣ слѣдующій ордеръ: „Е. И. В. указала отправить въ С.-Петербургъ россійскихъ комедіантовъ. Того ради благоволитъ оная контора для отправленія оныхъ комедіантовъ по требованію Московскаго университета дать подорожную на столько почтовыхъ подводъ, сколько оный университетъ требовать будетъ, и на ихъ прогонныя деньги, придавъ имъ для препровожденія въ пути надежнаго проводника" [126]). Сенатъ съ своей стороны послалъ указъ Московскому университету, отъ котораго 24-го того же января получилъ слѣдующее доношеніе: „въ силу де полученнаго отъ Московскаго университета куратора Шувалова ордера, велѣно по именному Е. И. В. указу отправить въ Санктъ-Петербургъ Россійскаго театра комедіантовъ и принадлежащіе имъ въ дорогѣ, какъ то сани и протчія на оныхъ издержки деньги требовать и для препровожденія ихъ въ дорогѣ унтеръ-офицера одного и солдатъ отъ оной сенатской конторы". При этомъ „издержки" обусловливались шестью стами рублей; въ качествѣ проводниковъ просили „одного унтеръ-офицера, знающаго грамотѣ и два человѣка солдатъ", а число почтовыхъ подводъ ограничивали тридцатью; одновременно университетъ опредѣлилъ „для покупокъ" прапорщика Кузьму Прыткова, которому довѣрялъ получить требуемыя деньги. Сенатская контора въ тотъ же день, 24-го января, сдѣлала необходимыя распоряженія и отрядила „для препровожденія оныхъ комедіантовъ до С.-Петербурга изъ находящихся при сенатской конторѣ сенатской роты писаря Алексѣя Безобразова и солдатъ Луку Костомарова, Евдокима Пасокина" [127]). Среди перевезенныхъ были, между прочимъ, Т. М. Троепольская и А. М. Мусинъ-Пушкина; кто были остальные—неизвѣстно.

Этой пересылкой Московскихъ актеровъ правильная жизнь Московскаго театра была нарушена и, по свидѣтельству историковъ, русскіе спектакли въ Москвѣ прекратились вовсе. Вѣроятнѣе всего, однако, упадокъ театра происходилъ постепенно и, быть можетъ, лучшая часть русской труппы была взята въ Петербургъ.

именно потому, что обслуживать Московскій пустовавшій театръ не было смысла; однако, этотъ фактъ, видимо, окончательно подорвалъ дѣла Локателли. Какъ бы то ни было, но 29 апрѣля въ указѣ Полиціи продолжаетъ идти рѣчь о русскихъ спектакляхъ „какъ нынѣ, такъ и впредь" „по два раза въ недѣлю, т. е. въ среду и въ пятницу". Театръ Локателли въ этотъ періодъ характеризуетъ письмо графини Воронцовой къ гр. Строгановой. Она пишетъ, что „на Локателлевскомъ театрѣ было представлено два спектакля, первая русская комедія и съ балетомъ „Пустыхъ божествъ", а послѣ того была опера italіанская и балетъ. Наша опера въ худомъ состояніи и Локателли въ худыхъ обстоятельствахъ. А, наконецъ, я думаю, что и вовсе опера наша исчезнетъ" [128]). Это въ самомъ близкомъ будущемъ и оправдалось. Не дождавшись окончанія срока привиллегіи, Локателли прогорѣлъ и въ 1766 г. антрепризу театра взялъ срокомъ на три года полковникъ Николай Сергѣевичъ Титовъ. Локателли пробавлялся еще нѣкоторое время маскарадами, а затѣмъ переѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ 16 февраля 1784 г. поступилъ на службу въ Театральное Училище учителемъ италіанскаго и французскаго языковъ съ жалованьемъ 400 руб. плюсъ 150 р. квартирныхъ и дровяныхъ. 22 апрѣля 1785 г. онъ умеръ [129]).

Послѣ Локателли Московскій театръ держалъ нѣкій Титовъ. Студенты продолжали служить и у него. Это видно изъ всеподданнѣйшаго доношенія Гр. Салтыкова отъ 13 марта 1766 г. „Лутчіе ево акріоты четыре человѣка, здѣшняго университета рисовальный подмастерье, два студента и ученикъ, о которыхъ проситъ онъ, Титовъ, чтобъ имъ дозволено было остаться при театрѣ, и хотя они обратя мысли свои совсѣмъ на другое, въ университетѣ прочны быть не могутъ, однако безъ особливаго В. И. В. указа отлучить ихъ невозможно; и для того я объ ономъ В. И. В. симъ всеподданнѣйше представить осмѣливаюсь". А 15 апрѣля онъ уже доносилъ, что „что жъ касается до студентовъ здѣшняго университета, оные ко мнѣ призваны были, и объявили желаніе свое быть при театрѣ; почему и велѣно отъ меня ихъ изъ университета выключить". На оборотѣ этихъ бумагъ [130]) карандашемъ написано тою же рукою, что и бумаги: „штудентъ Иванъ Ивановъ, Иванъ Минюхаевъ (?) подмастерья тое Андрей Ажогинъ, ученикъ Егоръ Залышкинъ". Иванъ Ивановъ—это, очевидно, Иванъ Калиграфовъ; вторая фамилія написана очень неразборчиво, но даже подходящей фамиліи въ труппѣ Титова не встрѣчается; „Ажогина" слѣдуетъ читать „Ожогинъ".

Театръ Титова просуществовалъ недолго и въ 1769 году

преемникомъ ему были италіанцы Бельмонти и Чинти, дававшіе маскарады при театральной антрепризѣ Титова, который прогорѣлъ такъ же, какъ не задолго передъ тѣмъ прогорѣлъ Локателли, и изъ донесенія Салтыкова и челобитной самихъ актеровъ видно, что имъ приходилось очень туго. Бельмонти и Чинти были, видимо, довольно популярны въ Москвѣ, такъ какъ во многихъ частныхъ домахъ учили „танцовать и на клавикордахъ играть"; кромѣ того еще съ 1765 года они концертировали, привлекая большое стеченіе публики [131]). Обездоленная труппа съ радостью хотѣла перейти къ нимъ, „но какъ изъ тѣхъ актеровъ есть нѣкоторые изъ университета, другіе изъ церковниковъ, студенты же отданы были указомъ В. И. В., то я собою имъ позволить не смѣю" перейти къ италіанцамъ, писалъ Салтыковъ. А италіанцы затѣяли дѣло широко, чему много способствовалъ находившійся въ то время въ Москвѣ А. П. Сумароковъ. Они обратились къ нему, ища въ немъ помощи и протекціи; и то и другое Сумароковъ имъ предоставилъ, явившись ихъ ходатаемъ передъ Петербургомъ, давая имъ свои піесы, режиссируя ихъ спектакли и обучая ихъ артистовъ. Лонгиновъ [132]) весьма обстоятельно знакомитъ насъ со всей исторіей театра Бельмонти и его взаимоотношеніями съ Сумароковымъ. Оказывается, италіанцы подали Сумарокову для препровожденія въ Петербургъ проектъ контракта съ ними, причемъ пунктъ третій говорилъ о разрѣшеніи имъ принимать, для обученія сценическимъ искусствамъ, разнаго рода людей, на что Екатерина II отвѣтила, что „обучать вольныхъ людей имъ разрѣшается, и крѣпостныхъ также, но непремѣнно съ согласія ихъ господъ" [133]). Былъ ли введенъ предпринимателями этотъ пунктъ въ контрактъ изъ яснаго сознанія необходимости сценической подтотовки для мало мальски серьезной постановки дѣла или на этомъ настоялъ Сумароковъ, неизвѣстно. Мысль объ обученіи актеровъ вообще была близка Сумарокову. И дѣйствительно, патріархъ отечественныхъ преподавателей сценическаго искусства, бывшій иниціаторъ и директоръ русскаго театра, авторъ лучшей въ свое время литературы, человѣкъ честолюбивый и неутомимой энергіи—онъ сидѣлъ безъ дѣла и при первой же возможности стремился снова примкнуть къ кипучей дѣятельности. Московская театральная дѣятельность Сумарокова является вторымъ періодомъ его театральной работы и его сценическаго преподаванія.

Не дожидаясь выясненія дѣла италіанцевъ, Сумароковъ выхлопоталъ передъ Салтыковымъ постановку въ Головинскомъ дворцовомъ театрѣ „Вышеслава" и „Лихоимца", при чемъ самъ „училъ актеровъ, испорченныхъ, по мнѣнію его, уроками Титова" [134]). Въ

ближайшемъ изъ своихъ писемъ Императрицѣ онъ писалъ въ то же время, что надо „учить актеровъ, а для этого въ Россіи только и есть, что онъ и Дмитревскій, который тоже не сдѣлался бы тѣмъ, что есть, если бы не пользовался наставленіями его, Сумарокова, и напрасно пропали бы Парижскіе уроки Дмитревскому Лекеня, такъ какъ французская декламація совершенно отлична отъ русской". Какъ видно изъ всевозможныхъ столкновеній Сумарокова, онъ дѣйствительно и училъ актеровъ и, мало того, именно „поучить несмысленныхъ актеровъ" сдѣлалось маніей этого подъ конецъ совершенно расстроеннаго, нервнаго человѣка [135]). Особенно ярко это въ немъ заговорило, когда разнеслась вѣсть о томъ, что якобы Дмитревскій будетъ ежегодно пріѣзжать въ Москву, чтобы играть на сценѣ и учить актеровъ; здѣсь Сумароковъ вознегодовалъ и въ письмѣ своемъ къ Императрицѣ не пожалѣлъ недавно имъ же восхваленнаго Дмитревскаго, говоря, что онъ „выучить не умѣетъ" актеровъ и что они „сами, бывъ наставляемы имъ, т. е. Сумароковымъ, играютъ его не хуже" [136]).

Тѣмъ временемъ, на смѣну прогорѣвшему, а затѣмъ и умершему Бельмонти съ его компаньономъ, Московскимъ антрепренеромъ сдѣлался иностранецъ Гроти; Гроти въ свою очередь вскорѣ вступилъ въ компанію съ княземъ Урусовымъ, который затѣмъ остался одинъ во главѣ театра и, наконецъ, 15 іюня 1776 г. кн. Урусовъ принялъ себѣ въ компаньоны англичанина Михаила Егоровича Медокса, создавшаго цѣлую эру въ исторіи Московскаго театра и театральнаго образованія.

Роль Московскаго Университета въ судьбѣ Московскаго вольнаго Русскаго театра на этомъ и заканчивается. Положивъ этому дѣлу починъ и давъ сценѣ цѣлый рядъ актеровъ Московскій Университетъ не былъ активнымъ продолжателемъ театральнаго дѣла и на ряду съ частными предпринимателями, жертвовавшими своими деньгами, исторія выдвинула сначала того же А. П. Сумарокова, а затѣмъ Медокса, какъ центральныхъ, главныхъ дѣятелей Московской сцены. Что же касается второго періода студенческаго театра, начинающагося съ 1777 года, то на этотъ разъ театръ носилъ уже чисто домашній характеръ и, если и далъ русской сценѣ Плавильщикова, и, по свидѣтельству Страхова, дѣлился своимъ театральнымъ гардеробомъ съ Петровскимъ театромъ, то во всякомъ случаѣ вліянія историческаго не имѣлъ.

Глава VI.

Когда Сухопутный шляхетный корпусъ и Московскій Университетъ свою роль въ исторіи русскаго театра и театральнаго образованія сыграли, она перешла къ другому учебно-воспитательному заведенію и это послѣднее выполнило ее въ еще большемъ масштабѣ. Кадетскій корпусъ, не давъ изъ среды своихъ питомцевъ ни одного актера, лишь образовалъ и взрастилъ будущихъ драматурговъ и руководителей театра, а также опредѣленныхъ въ корпусъ актеровъ; Московскій университетъ широко раскрылъ двери пришлымъ элементамъ и далъ изъ среды студентовъ цѣлый рядъ актеровъ, пошедшихъ на сцену, впрочемъ, лишь случайно и бросившихъ ранѣе намѣченную карьеру. Наконецъ, появилось учебное заведеніе, которое стало готовить молодежь непосредственно къ сценической дѣятельности, не провидя, впрочемъ, будущаго: потому что только казенное театральное училище, обучая сценическимъ искусствамъ, обезпечивало своимъ питомцамъ сценическое будущее, имѣя въ виду опредѣленный и оборудованный театръ. Однако, театральное училище въ серединѣ XVIII ст. переживало годы своего самаго скуднаго существованія и какъ разъ въ пору, когда ему суждено было вылиться въ болѣе или менѣе опредѣленную форму, исторія выдвинула учебное заведеніе, поставившее у себя театральное образованіе на очень широкую ногу. Этимъ учебнымъ заведеніемъ былъ Воспитательный домъ.

Проектъ Воспитательнаго дома былъ составленъ и утвержденъ 10-го января 1763 г., послѣ чего было открыто два отдѣленія его: главное въ Москвѣ 21-го апрѣля 1764 г. и младшее въ Петербургѣ 15-го марта 1770 г. Получая безродныхъ и бездомныхъ дѣтей Воспитательный домъ долженъ былъ заботиться не только о томъ, чтобы взростить и вскормить ребенка, но также и о томъ, чтобы поставить его на ноги и, давъ ему то или иное образованіе, приспособить его къ какой-либо дѣятельности и обезпечить, такимъ образомъ, его дальнѣйшее существованіе. Вотъ

почему, кромѣ общаго образованія, програма котораго, какъ оказывается, была достаточно широка, Воспитательный домъ училъ дѣтей и различнымъ ремесламъ и искусствамъ. Дѣти дѣлились на 5 возрастовъ и, сообразно съ этимъ, развивалась программа ихъ образованія. Въ однихъ случаяхъ этой программой ихъ образованіе и ограничивалось, но въ другихъ—дѣтей отдавали въ спеціальныя и привилегированныя учебныя заведенія. С.-Петербургское отдѣленіе первоначально занимало подчиненное положеніе относительно Московскаго и, когда принятые имъ на воспитаніе сироты подростали, оно отправляло ихъ для обученія въ Москву. По прошествіи соотвѣтствующаго промежутка лѣтъ, дѣтей возвращали въ С.-Петербургское отдѣленіе какъ для опредѣленія ихъ при Петербургскомъ домѣ, такъ и для отправленія въ Академію Художествъ, въ мѣщанское отдѣленіе при Смольномъ монастырѣ, въ училище повивальнаго искусства и т. д. [137]). Въ „Генеральномъ планѣ Воспитательному Дому“ указывалось обучать дѣтей слѣдующему:

I. Познанію Вѣры, рисовать, читать, писать, ариѳметикѣ, географіи, искусству вести счетныя книги, правиламъ гражданской жизни, управляемой законами Отечества. II. Мануфактурѣ, фабричнымъ производствамъ, коммерціи, садовничеству и прочимъ искусствамъ, до экономіи принадлежащимъ, изящнымъ художествамъ—тѣхъ, кои къ сему способны, и, наконецъ, рукодѣліямъ, женскому полу принадлежащимъ“ [138]).

Предполагавшаяся программа, какъ видно изъ „описанія учителей, въ которыхъ дняхъ, часахъ, какіе и сколько дѣтей они обучаютъ“ [139]), была болѣе или менѣе выполнена. Позднѣе другихъ предметовъ были введены, однако, именно „изящныя художества“, да и послѣднія вводились постепенно, по мѣрѣ того, какъ дѣти подростали и становились къ тому пригодными. Воспитательный домъ въ Москвѣ былъ открытъ въ 1764 г.; по сохранившимся реестрамъ видно, что дѣтей приносили туда не старше 4-хъ лѣтъ; очевидно, что лѣтъ до 12-ти какому бы то ни было искусству учить ихъ было безполезно. Поэтому вопросъ объ организаціи классовъ „изящныхъ искусствъ“ былъ возбужденъ только въ 1772 году; вмѣстѣ съ нимъ зашла рѣчь и объ устройствѣ домашняго театра. На устройство его И. И. Бецкій далъ согласіе „не въ иномъ смыслѣ, какъ только, чтобы упражненіемъ на ономъ обоего пола питомцамъ доставить знанія и въ театральномъ искусствѣ, дабы они могли на выходѣ своемъ имѣть разными, по склонностямъ и по дарованію своему, способами пропитаніе, а не съ тѣмъ, чтобы Воспитательный домъ заведеніемъ за деньги зрѣлищей сравнялся съ прочими содержателями“ [140]). Какъ мы увидимъ ниже,

этотъ вопросъ былъ причиной очень и очень многихъ несогласій и неурядицъ, происходившихъ, главнымъ образомъ, на той почвѣ, что Московскій Опекунскій Совѣтъ постоянно стремился къ самостоятельной антрепризѣ. Съ ихъ точки зрѣнія ихъ стремленія были вполнѣ основательны. Во-первыхъ, въ теченіе многихъ лѣтъ Воспитательный домъ тратилъ большія по тому времени суммы на подготовку дѣтей къ сценической дѣятельности и, когда они оказывались во всеоружіи, онъ принужденъ былъ ихъ отпускать къ частному антрепренеру. Во-вторыхъ, Воспитательный домъ получалъ, въ силу своихъ привиллегій, лишь небольшой % со сборовъ, оставляя большую часть ихъ въ пользу предпринимателей, которые изъ этихъ средствъ платили жалованія труппѣ, организованной за счетъ питомцевъ дома, не забывая притомъ и о своей выгодѣ. Наконецъ, въ третьихъ, предприниматели обыкновенно худо обращались съ питомцами и неисправно платили должный % Воспитательному дому.

Итакъ, вопросъ объ обученіи дѣтей „изящнымъ художествамъ" былъ возбужденъ Бецкимъ впервые въ 1772 году. Между Бецкимъ и Московскимъ Опекунскимъ Совѣтомъ, съ одной стороны, и Главнымъ Надзирателемъ Московскаго Воспитательнаго дома, Насоновымъ, съ другой, шла по текущимъ дѣламъ непрерывная переписка. Въ одномъ изъ очередныхъ писемъ Бецкій даннаго вопроса и коснулся; однако, почему неизвѣстно, отвѣта на свое предложеніе онъ не получилъ; тогда 4 сентября 1772 года онъ написалъ Насонову вторично, спрашивая, гдѣ, по мнѣнію Совѣта, „оному быть театру назначивается, вновь ли строить или гдѣ въ построенныхъ покояхъ и какъ въ своемъ положеніи оной будетъ, приведеніе того въ надлежащій порядокъ отъ кого будетъ зависѣть и что для того потребно, есть ли такой человѣкъ, который бы театральнымъ представленіямъ могъ научить и оное въ своей силѣ показать и на ково бъ въ томъ положиться можно было, дабы притомъ не могло произойти нечаянности въ поврежденіи нравовъ воспитаниковъ. Такъ же прошу дать знать обучаются ли дѣти инструментальной музыкѣ и на какихъ инструментахъ и гдѣ тѣ люди которые бъ оному знанію могли обучать" [141]).

Между тѣмъ Опекунскій Совѣтъ разсмотрѣлъ предложеніе Бецкаго и извѣстилъ его о томъ, что онъ „приступаетъ къ учрежденію въ домѣ театра для упражненія въ ономъ обоего пола питомцевъ, къ чему и пріискиваетъ для установленія въ томъ на первый случай порядка знающихъ людей, что отъ Совѣта и поручено Г. Главному Надзирателю", т. е. С. Н. Насонову же [142]). Въ свою очередь, 10 сентября и Насоновъ извѣщалъ Бецкаго, что по рѣшенію Совѣта „оному

театру назначивается быть въ квадратѣ въ первомъ этажѣ надъ столовыми дѣтей", а что „для наученія театральнымъ представленіямъ прiисканъ нѣкоторый на публичномъ здѣся театрѣ исперьвыхъ актеровъ Иванъ Ивановъ" (Калиграфовъ), который „можетъ то въ своей силе показать... ибо человѣкъ довольно ученой и хорошего поведѣнія" [143]). Черезъ нѣсколько времени Насоновъ прислалъ и проектъ театральнаго помѣщенія и организаціи театральнаго обученія. Обстоятельное „изъясненіе къ театру принадлежащее" гласило, что составлено два проекта театра при Московскомъ Воспитательномъ домѣ. По первому изъ нихъ, составленному заархитекторомъ Ананьинымъ, театръ предполагался во 2-мъ этажѣ; составитель его брался „по примѣрному исчисленію за 495 рубля совсѣмъ построить" его, „росписать декораціи" и соотвѣтственно разукрасить. По второму проекту, составленному машинмейстеромъ и живописцемъ театральныхъ декорацій Эльфердиномъ, театръ предполагался въ 4-мъ этажѣ; составитель проекта ставилъ условіемъ, чтобы онъ „принятъ былъ въ домъ на годъ, а далѣе пробыть какъ домъ заблагоразсудитъ, со опредѣленіемъ годового жалованья, при годовой квартирѣ и дровахъ, 800 р." Но за это онъ долженъ былъ написать и декораціи и, вообще, монтировать весь театръ. Насоновъ былъ сторонникомъ послѣдняго проекта по тѣмъ соображеніямъ, что, во-первыхъ, „и видъ театра лутче быть можетъ", во-вторыхъ, „для избѣжанія духоты и копоти, ибо въ семъ этаже высота залы" больше, чѣмъ въ залѣ 2-го этажа; и, наконецъ, потому что „отъ него не одно установленіе театра зависѣть будетъ: и въ учрежденіяхъ балета, которыхъ представитца отъ дѣтей долженъ съ пособствіе его нужно. Относительно театральнаго занавѣса Насоновъ, между прочимъ, высказывалъ соображеніе, что на немъ должно „написать Императорскій Гербъ, Аллегорію или какой девизъ".

Что же касается классовъ „изящныхъ художествъ" то предполагалось слѣдующее. Взять актера Московскаго театра Ивана Иванова, сына Калиграфова за 500 р. въ годъ со слѣдующимъ словеснымъ договоромъ: „обучать ему 14 воспитанниковъ представлять комедіи и трагедіи по опредѣленнымъ днямъ въ недѣлю по 9-ти часовъ. А ежели изъ назначенныхъ питомцевъ кто выбудетъ, то оныхъ дополнять другими". Кромѣ того былъ подысканъ за 800 р. въ годъ танцмейстеръ, французской націи г. Миссоли, который обязывался „для балета обучать 24 воспитанниковъ, обоего пола по 12-ти, три дни въ недѣлю, въ каждый день по 3 часа и въ случаѣ заболѣвшихъ брать въ то число изъ другихъ". Дѣтей, впрочемъ, учили танцамъ еще и въ 1766 г. Со 2 августа 1766 г. по 19 іюля

1768 г. училъ дѣтей танцамъ нѣкій Петръ Максимовъ съ жалованіемъ 150 р. въ годъ; однако онъ обучалъ только салоннымъ танцамъ [144]). Что же касается „до обученія дѣтей инструментальной музыкѣ", то, по словамъ Насонова, „такихъ людей, играющихъ на инструментахъ, здѣсь въ городѣ довольно"; ихъ же предполагалось приглашать до выучки питомцевъ и образованія собственнаго оркестра „на тѣ дни, въ которые представленіи будутъ, числомъ же ихъ на первый случай 4 человѣка, плата разная—по 3, по 2, по 1 р. на вечеръ каждому". Опекунскій Совѣтъ позаботился и о гардеробѣ, расчитывая сдѣлать для двухъ комедій „театральнаго платья изъ стамеду и китайки и къ тому надлежащей приборъ" на сумму въ 200 рублей [145]).

Въ результатѣ театръ дѣйствительно былъ выстроенъ, но который изъ двухъ представленныхъ проектовъ былъ выбранъ—неизвѣстно; при этомъ на устройство театра и на организацію классовъ „изящныхъ художествъ потребовался цѣлый годъ и 5 ноября 1773 года Опекунскій Совѣтъ писалъ Бецкому, что только теперь Насоновъ сдѣлалъ представленіе Совѣту о томъ, что „приступилъ онъ къ устроенію въ доме небольшого театра, на которомъ бы питомцы могли обучаться искусству, касающемуся до актерства и театральнаго танцованія, для чего и пріискалъ способныхъ къ тому людей: италіанца Бекарія съ женою для танцовальнаго и двухъ довольно похваляемыхъ актеровъ на россійскомъ и французскомъ языкахъ для комедіанскаго искусства". Такимъ образомъ, Насоновъ задумывалъ дѣло широко [146]); однако требованія пріисканныхъ проподавателей смущали Опекунскій Совѣтъ: такъ, актеры просили по 500 р. каждый, а Бекари (Filippo Beccari) съ женою требовали, чтобы контрактъ съ ними былъ заключенъ на 3 года съ тѣмъ чтобы по прошествіи 3-хъ лѣтъ имъ „получить отъ дома за тѣхъ, кои будутъ въ состояніи представить фигуру со всею возможною точностію, также показывать себя во всѣхъ пантоминныхъ балетахъ, по сту по пятидесяти, а за танцующихъ соло по двести по пятидесяти рублей", производя расцѣнку на все число имѣющихъ учиться у него питомцевъ и питомицъ" [147]). Совѣтъ долго пытался „довести его, Бекари, до облегченія оныхъ" условій, но, такъ какъ послѣдній не уступалъ, то Совѣтъ и представилъ это на разрѣшеніе Бецкаго „принявъ въ разсужденіе бытность его въ Санктъ Петербургѣ на придворномъ театрѣ, писменныя одобренія многія похваляющія его отзывы и наипаче хорошее объ немъ мнѣніе" Бецкаго, „извѣстное Совѣту". На это представленіе Бецкій отвѣчалъ очень интереснымъ письмомъ [148]): „...желающаго вступить въ службу въ воспитательный домъ италіанца Бекарія съ женою

есть ли главнымъ надзирателемъ и цензоромъ къ облегченію представленныхъ кондицій уговорены быть не могутъ, какъ нынѣ отъ меня къ нимъ и писано, то надѣюсь Почтенный совѣтъ со мною согласенъ будетъ и на тѣхъ договорахъ оныхъ принять. Актеровъ же для обученія воспитанниковъ никакихъ нѣтъ нужды имѣть на жалованьѣ, для того что воспитанникамъ нужно только раздаваемыя имъ во время гулянія, вмѣсто забавъ, роли затвердить, подъ присмотромъ своихъ учителей и поправкою отъ этихъ только въ чистомъ произношеніи рѣчи по свойству языка: только сама натура показывать будетъ чтобы по пристойности дѣйствующими показаться могли, а по выучкѣ уже и затверженіи тѣхъ, когда надобно будетъ сдѣлать пробу, то на то время приглася кого-либо изъ актеровъ чтобы лишь могъ показать особенныя ихъ театральныя ухватки, напримѣръ откуда, въ которое время на театрѣ выйдти, гдѣ остановиться и т. д., которымъ однажды то или нѣсколько разъ показавшимъ, можно сдѣлать подарокъ по пристойности".

Опекунскій Совѣтъ и И. И. Бецкій шли, такимъ образомъ, ощупью въ виду новизны дѣла и отсутствія практики. Такъ же ощупью шло впрочемъ и Императорское театральное училище даже въ теченіе добрыхъ полутораста лѣтъ своего существованія, съ тою лишь разницею, что въ одинъ и тотъ же промежутокъ времени дѣло театральнаго образованія при Московскомъ Воспитательномъ домѣ было значительно болѣе сорганизовано, чѣмъ при Петербургскомъ Театральномъ Училищѣ. Будучи учебно-воспитательнымъ заведеніемъ, Воспитательный Домъ тратилъ на подготовку будущихъ артистовъ вниманія значительно больше, чѣмъ театральное училище. Благодаря этому то, Воспитательному Дому, за тотъ короткій промежутокъ времени, въ который онъ занимался театральнымъ образованіемъ, и выпало на долю сыграть огромную роль въ исторіи отечественнаго театра.

Итакъ, получивъ отвѣтъ отъ Бецкаго Опекунскій Совѣтъ 1-го декабря 1773 года заключилъ съ Бецкимъ трехгодичный контрактъ на выставленныхъ имъ условіяхъ, относительно же актеровъ было рѣшено, что они „употреблены будутъ въ свое время" [149]. Послѣ этого только черезъ годъ съ лишкомъ Московскій Опекунскій Совѣтъ сталъ заключать контракты съ музыкантами [150]. Что же касается вокальной музыки, обученіе ей началось еще съ 24 марта 1773 г., когда былъ присланъ изъ Петербурга учитель вокальной музыки и танцевъ, италіанецъ Филиппъ Жоржи, съ жалованіемъ 500 р. въ годъ; онъ умеръ въ первой половинѣ 1775 г. [151]. Замѣнить его, оказывается, было не легко, такъ какъ попытавшись взять вмѣсто покойнаго Жоржи музыканта Керцелли, вскорѣ же убѣди-

лись въ непригодности послѣдняго; въ концѣ концовъ, такъ какъ замѣстителя „примѣтить" въ Москвѣ не удалось „да и впредь уповать того нельзя было" просили Бецкаго пріискать его или въ Петербургѣ или за границей [152]). Замѣстителя не нашлось и въ Петербургѣ и Бецкій писалъ объ этомъ „въ чужіе края" [153]). Преподавателя пѣнія искали цѣлый годъ и только 4 іюля 1776 г. въ Венеціи, при посредствѣ „агента Е. В. короля польскаго" Іосифа Далоліо, былъ заключенъ контрактъ съ нѣкимъ Антономъ Катена. Условія были слѣдующія.

1) Годового жалованья получать ему по осьмисотъ рублей.

2) Сто червонныхъ голандскихъ на проѣздъ какъ туда, такъ и обратно.

3) Имѣть ему приличную квартиру, дрова, свѣчи, нотную бумагу, и одни клавикорды для обученія дѣтей отъ дома.

4) По продолженіи г. Катеною службы его чрезъ нѣсколько лѣтъ сряду, однако не менѣе какъ чрезъ десять лѣтъ, дается ему пансіону по двести рублей въ годъ на всю его жизнь, которой онъ воленъ проживать гдѣ заблагоразсудитъ, однако съ тѣмъ условіемъ, чтобъ въ ученное время выучить ему несколько учениковъ, которые бъ могли заступить его мѣсто.

5) Жалованье свое имѣетъ получать съ того дня, когда прибудетъ въ Ригу или въ Кроншгатъ.

Гасподинъ Катена обязуется въ вокальной музыкѣ обучать дѣтей обоего пола, которые къ тому назначены будутъ со всевозможнымъ раченіемъ и прилежностью естли найдутся къ тому способные. Всеусердно будетъ стараться довести до того, чтобы его ученики въ скоромъ времени могли дать публичные опыты своихъ успѣховъ. Съ дѣтьми порученными ему обязуется поступать какъ истинно пекущейся отецъ, предъ оставляя себѣ въ разсужденіе сего предмета получить изъ устное наставленіе отъ его В-ства Г. Бецкаго, которое и имѣетъ исполнять точнѣйшимъ образомъ и такъ какъ честному человѣку принадлежитъ [154]).

Послѣ пріема Катена образовался слѣдующій контингентъ преподавателей „изящныхъ художествъ" со слѣдующимъ распредѣленіемъ учебнаго времени.

Константинъ Россовскій обучалъ на скрипкѣ разныхъ классовъ питомцевъ 25 человѣкъ:

въ понедѣльникъ и четвергъ: 7-9 ч. утра 5 чел., 9-10 ч.—8 чел. и 2—4 ч.—6 чел.; во вторникъ и пятницу: 7—8 ч.—6 чел., 9—11 ч.—10 чел., 2—4 ч.—7 чел.; въ среду: 7—9 ч.—4 чел., 9—11 ч.—16 чел.

Берингъ обучалъ на флейтѣ и гобоѣ 10 человѣкъ: въ понедѣльникъ и четвергъ: 7—9 час.—4 чел., 9—11 час.—4 чел., 2—4 час.—

2 чел.; во вторникъ и пятницу: 7—9 ч. 2 чел., 9—11 ч.—4 чел., 2—4 ч.—4 чел.; въ среду 7—9 ч.—2 чел., 9—11 ч.—2 чел.

Иванъ Шульцъ обучалъ на „кондербасѣ, валтхорнѣ трубѣ, кларнетѣ и фаготѣ" всѣ дни недѣли:

7—9 ч.—7 чел., 10—11 ч.—7 чел., 2—4 ч.—8 чел.

Михаилъ Экель обучалъ „фiолоншель и альтъ" всѣ дни кромѣ субботы:

7—9 час.—4 чел., 9—11 ч.—5 чел., 2—4 ч.—5 чел.

Кромѣ того по средамъ 2—4 час. у учениковъ всѣхъ инструментальныхъ классовъ бывала „проба", т. е. совмѣстная оркестровая игра.

Антонъ Катена обучалъ пѣть по понедѣльникамъ, вторникамъ, четвергамъ и пятницамъ: 8—10 час.—5 дѣвицъ разныхъ классовъ и 4 мальчиковъ и 2—4 ч.—4 дѣвицъ и 2 мальчиковъ училъ играть „на клавикордахъ".

Филиппъ Бекари обучалъ танцамъ по вторникамъ, средамъ, пятницамъ и субботамъ 26 дѣвицъ изъ разныхъ классовъ и 28 мальчиковъ 7—11 час. утра [155]).

Въ этомъ „описанiи учителей въ которыхъ дняхъ часахъ какiе и сколько дѣтей они обучаютъ", какъ невходившiй въ число постоянныхъ преподавателей, пропущенъ Иванъ Калиграфовъ, который училъ дѣтей „комедiи", т. е. драматическому сценическому искусству, какъ сказано въ другой вѣдомости, съ 20 окт. 1775 г. [156]).

Учредивъ такой обширный штатъ преподавателей изящныхъ искусствъ Опекунскiй Совѣтъ, видимо, увлекся идеей художественнаго образованiя дѣтей, и въ концѣ 1774 года, напримѣръ, число обучавшихся однимъ танцамъ простиралось до 80 человѣкъ. Бецкаго это смутило и онъ, не предвидя предстоящей развязки, писалъ Совѣту: „почитать ли мнѣ оныхъ набранныхъ всѣхъ по охотѣ, буде же бо паче чаянiя по усмотрѣнiю ль фигуры или почему другому опредѣлились къ тому, единственно какъ бы къ нужному какому-либо наученiю, то, какъ всякому извѣстно, во-первыхъ что принужденное ученiе сколь неспособно къ произведенiю желаемаго совершенства, столь совсѣмъ за вредное почитается отъ всѣхъ здоровью; а къ тому еще, кажется мнѣ, не будетъ ли изъ числа этого излишняго, хотя бы мы съ того и уповали имѣть нѣсколько хорошихъ танцмейстеровъ, а прочихъ поставляя фигурантами" [157]).

Письмо это, очевидно, подѣйствовало и Опекунскiй Совѣтъ сталъ сокращать число обучающихся танцамъ. Въ результатѣ [158]) „изъ дѣтей обучающихся танцовать было убавлено танцмейстеромъ десять по усмотрѣнiю въ нихъ къ тому неспособности. Оставшееся же число хотя и еще казалось пространно, но

онаго убавить уже было невозможно, ибо въ контрактѣ танцмейстера, которой былъ заключенъ еще прежними членами совѣта написано: буде которымъ питомцамъ изъ выбранныхъ нами послѣ девяти мѣсяцевъ съ того времени приключится какая болѣзнь, или другой какой случай, который вовсе пресечетъ ихъ ученіе, то за употребленіе нами къ таковымъ дѣтямъ труды получить въ награжденіе по сту рублей. Въ слѣдствіе чего ежели умалить число столько, сколько по мнѣнію нашему казалось бы надлежало, писалъ Бецкому Опекунскій Совѣтъ, то уже за отнятыхъ, какъ имъ проходитъ и 11 мѣсяцевъ и должно сдѣлать обѣщанное въ контрактѣ награжденіе, котораго требуетъ уже за двухъ учениковъ по болѣзни оказавшихся безнадежными продолжать сіе ученіе".

Изъ создавшагося затрудненія Совѣтъ сумѣлъ выйти, ссылаясь на то, что о неспособности этихъ дѣтей къ танцамъ, до возбужденія вопроса о сокращеніи числа учащихся, учителемъ не было сдѣлано соотвѣтствующаго представленія. Что же касается двоихъ, заболѣвшихъ и въ силу этого сдѣлавшихся неспособными только по прошествіи 9-ти мѣсяценъ, то за нихъ приходилось платить. Относительно же оставшихся 70 чел. танцмейстеръ и заглавный надзиратель, въ вѣдѣніи котораго находились классы „изящныхъ художествъ" успокаивали Бецкаго, что они „не токмо являются способными, но въ сихъ уже и успѣхи время отъ времени болѣе осматриваются" [159]). О бытовой сторонѣ классовъ „изящныхъ художествъ" въ эту пору нѣтъ никакихъ свѣдѣній за исключеніемъ любопытныхъ данныхъ о прическѣ учащихся. Очевидно, мальчиковъ до четвертаго возраста стригли подъ гребенку, а дѣвочекъ водили съ гладкой прической въ косу и только съ переходомъ ихъ въ четвертый возрастъ имъ позволяли носить прически болѣе изощренныя. Однако, тѣмъ изъ нихъ, которые учились танцевать и которымъ приходилось выступать на домашнемъ театрѣ, заглавный надзиратель выхлопоталъ у Бецкаго разрѣшеніе носить всевозможныя прически и до опредѣленнаго возраста. Съ другой стороны, у Опекунскаго Совѣта возникло опасеніе „не возбудитъ ли сія преждевременность въ другихъ дѣтяхъ ревнованіе и зависть, а сіе не возрадитъ ли въ нихъ стремительной охоты къ симъ токмо однимъ ученіямъ, и отвращенья къ прочимъ упражненіямъ чего кажется ожидать неможно, когда питомцы вступятъ въ четвертый возрастъ ибо тогда нетокмо находящіяся въ сихъ упражненіяхъ, но и всѣ того возраста перемѣну въ уборкѣ возымѣтъ должны на что прочіи взирать будутъ конечно равнодушно почитая таковую отмѣну надобною по лѣтамъ ихъ, а не по упражненіямъ" [160]). Однако, Бецкій ихъ опасеній не раздѣлялъ и дѣтей, учившихся танцамъ

и декламаціи стали не только причесывать, но и одѣвать какъ взрослыхъ [161]). Трудно было думать, что на этой почвѣ могутъ произойти какія бы то ни было осложненія, но жизнь показала иное. Вообще, Опекунскій Совѣтъ былъ не въ ладахъ съ заглавнымъ надзирателемъ и вотъ, въ маѣ мѣсяцѣ 1775 г., онъ писалъ на него Бецкому пространную жалобу, гдѣ одинъ изъ обвинительныхъ пунктовъ касался именно танцовальнаго класса. Члены Совѣта писали. „Нами усматривается, что дѣти при препровожденіи времени въ праздники оставляя наблюденіе протчихъ классовъ употребляютса къ единому танцованью, несмотря на то, что сіе служитъ къ поврежденію ихъ здоровія: за которое упражненіе они по партикулярной обязанности и дружбѣ заглавнаго надзирателя къ танцмейстеру имѣютъ отличныя выгоды, что ныне при екзаменѣ довольно и видно было, ибо тѣмъ кои прилежнѣе къ танцамъ, раздаваемы были прейсы преимущественнѣе предъ другими науками и художествами; того болѣе что въ одеждѣ и въ завиваніи волосъ оные отличены по танцамъ, а не по возрасту и лѣтамъ, какъ отъ Вашего В-ства предписано. Самые малолѣтные отмѣнно одѣты, а большаго возраста въ дѣтской одеждѣ, что оныхъ и привлекаетъ стараться прыгать безъ роздыху часа по четыре, даже до изнуренія здоровія въ то время, какъ протчихъ классовъ учители получая напрасно жалованье суть въ праздности, да и по фабрикамъ по причинѣ того нѣтъ довольнаго времени для обученія питомцевъ“ [162]). Жалоба Совѣта, очевидно, осталась безъ послѣдствій.

Какъ дальше шли занятія неизвѣстно; хотя изъ переписки послѣдующихъ годовъ видно, что Московскій Опекунскій Совѣтъ постоянно присылалъ Бецкому реестры обучающимся воспитанникамъ; реестры эти, къ сожалѣнію, не сохранились. Но вотъ, 1 декабря 1776 г., исполнялся срокъ трехгодичному контракту съ танцмейстеромъ Бекари и возникъ вопросъ о томъ, пріискивать ли новаго танцмейстера или возобновить условія съ Бекари, возникъ особенно въ виду необходимости произвести съ нимъ условленный расчетъ. Къ этому времени, оказывается, училось у него 36 мальчиковъ и 26 дѣвочекъ— всего 62 человѣка, „изъ коихъ фигуру танцуютъ тридцать восемь, а соло двадцать четыре“ и согласно условію ему нужно было уплатить 15.700 рублей. Не считая себя компитентнымъ въ оцѣнкѣ успѣховъ дѣтей въ танцахъ Опекунскій Совѣтъ просилъ Бецкаго указать или прислать изъ Петербурга опытныхъ экспертовъ [163]). Бецкій предложилъ лучшихъ изъ воспитанниковъ прислать къ нему въ Петербургъ, что и было исполнено. Проэкзаменовавъ ихъ, Бецкій писалъ въ Москву въ сентябрѣ 1776 г. „Я изъ присланныхъ сюда тому обучающихся дѣтей, какъ думать должно конечно съ

большимъ выборомъ еще и отъ другихъ, съ крайнимъ огорченіемъ нахожу, что и въ лучшемъ изъ нихъ, дабы соотвѣтствовало хотя нѣсколько намѣренію или сдѣланному договору, не вижу; а о другихъ и того меньше сказать долженъ: то и не знаю, что могу думать объ остающихся тамъ при домѣ, а потому мнѣ кажется, нѣтъ никакой нужды для того свидѣтельства отсюда посылать кого-либо, но и надобноль имѣть повторительной съ нимъ Бекаріемъ какой-либо договоръ" [164]).

Вслѣдствіе этого Совѣтъ предложилъ Бекари за 24 чел. солистовъ, которыхъ можно де считать только фигурантами, получить, вмѣсто условленныхъ 250 рублей за каждаго, только какъ за фигурантовъ, т. е. по 150 р., а за 38 чел. фигурантовъ, лишь „посредственно танцующихъ фигуру" половину, т. е. по 75 р. за каждаго, что въ суммѣ составляло бы 6450 р. Эту цифру Совѣтъ округлялъ въ 6000 р. при томъ расчетѣ, что такъ какъ Бекари занимался съ ними 3 года, то онъ и получитъ при раскладкѣ по 2000 р. за каждый годъ. Бекари на это не соглашался, считалъ Бецкаго не достаточно компетентнымъ въ оцѣнкѣ успѣховъ дѣтей въ танцахъ и настаивалъ на томъ, чтобы они „освидѣтельствованы были посторроннимъ кѣмъ изъ разумѣющихъ искусство сего танцованія", выражая увѣренность въ томъ, что рѣшеніе экспертовъ будетъ въ его пользу [165]). Въ сущности, дѣло все здѣсь было въ томъ, что, заключая съ Бекари условія, ни Бецкій, ни Опекунскій Совѣтъ, по своей неопытности въ такого рода вопросахъ, не предвидѣли и не умѣли предвидѣть послѣдствій, а Бекари, юридически будучи правъ, этимъ воспользовался. Плата всѣмъ остальнымъ учителямъ была не выше 800 рублей въ годъ, а въ данномъ случаѣ приходилось на годъ по 4.500, сумма огромная даже если принять въ соображеніе, что танцамъ обучались 60—80 чел. Весьма вѣроятно, что успѣхи дѣтей были не хуже успѣховъ ихъ въ другихъ искусствахъ, но за такую огромную сумму Опекунскій Совѣтъ и Бецкій считали себя вправѣ требовать гораздо большаго—виртуозныхъ танцевъ, до чего, вѣроятно, было очень далеко. Курьезно, что когда вопросъ съ Бекари былъ улаженъ, въ мартѣ 1778 г. объ успѣхахъ этихъ же дѣтей говорилось въ очень положительной формѣ [166]), но теперь они казались неудовлетворительными. 10-го февраля 1777 г. Бецкій писалъ. „Не знаю что удостоверительно могу вамъ отвечать, ибо съ одной стороны представляется требованіе справедливое послѣ заключеннаго контракта, съ другой стороны потребно вниманье къ разсужденію о танцующихъ дѣтяхъ". Далѣе, повторяя свой отзывъ объ успѣхахъ, Бецкій сѣтовалъ на Совѣтъ за то, что онъ не послушался его совѣтовъ и предостереженій, но разъ это слу-

чилось, то „теперь уже и не остается болѣе, что какъ смотря на предусматриваемыя тѣ и предлагаемыя мною быть предосторожности, единственно тужить: что обманъ большую поверхность взялъ, нежели почтеннаго совѣта употребленно прозорливое къ тому предразсужденіе“ [167]). Бекари непрестанно осаждалъ Бецкаго просьбами, въ силу чего 19 мая Бецкій сталъ настаивать на необходимости такъ или иначе съ нимъ счеты покончить. Къ этому времени Бекари склонялся уже получить за всѣхъ, какъ за фигурантовъ, т. е. по 150 рублей—всего 9500 р. или въ круглыхъ цифрахъ 9000 р.; Бецкій и Совѣтъ настаивали на 6000 руб. Изъ пространной переписки по поводу Бекари видно, что этотъ послѣдній обращался за содѣйствіемъ даже къ гр. Алексѣю Григорьевичу Орлову-Чесменскому и графъ просилъ Бецкаго за танцмейстера; Бецкій ему отвѣчалъ 29 августа, что „все то исполнить готовъ о Бекари что изволите писать, чтобы только угодить Вашему Сіятельству“. Такимъ образомъ, дѣло разрослось и Бецкій рѣшилъ, наконецъ, принимая во вниманіе „стремительность дѣлъ воспитательнаго дома, преклонныхъ всегда къ благотворенію“, а наипаче „дабы не произвело въ другихъ сомнительства, а чрезъ то“, чтобы престижъ и дѣла дома не пострадали, рѣшилъ „сдѣлать нѣкоторымъ образомъ удовольствіе“ Бекари и прибавить къ предлагаемымъ 6000 еще нѣкоторую сумму [168]). Тогда Совѣтъ призвалъ Бекари и объявилъ ему, что онъ согласенъ прибавить ему еще 500 руб. и простить его долгъ въ 200 р. за сожженные имъ во время его учительства дрова, не полагавшіеся ему по контракту: эта прибавка, говорилъ Совѣтъ, „дѣлается изъ единаго приличествующаго дому благотворенія“ [169]). Наконецъ, изъ письма Совѣта отъ 25 ноября 1777 г. видно, что Бекари на эту сумму согласился и покинулъ стѣны Воспитательнаго Дома.

Послѣ ухода Бекари, дѣти оставались безъ танцмейстера до весны 1778 г., когда „извѣстный всей публикѣ искусствомъ и вкусомъ танцованія“ танцмейстеръ Леопольдъ Парадизъ [170]) предложилъ Воспитательному Дому свои услуги. Правда, въ теченіе этого перерыва они учились танцамъ у танцмейстера, взятаго въ силу обязательства Московскимъ антрепренеромъ Медоксомъ, но эти занятія были очень непродолжительны въ виду того, что танцмейстеръ былъ далеко не на высотѣ.

Условія Парадиза были таковы.

1) Обязуюсь быть при И. М. В. Д. главнымъ танцмейстеромъ на три наступающія года и во ономъ времени три дни въ недѣли по утрамъ, то есть въ понедѣльникъ, среду и въ пятницу отъ девятаго до двѣнадцати часовъ обучать тридцать питомцевъ обоего полу театральному танцованію.

2) Изъ сихъ тридцати питомцевъ тѣхъ кои великія естественныя дарованія имѣютъ къ искусству танцованія обучить совершеннымъ и всевозможнымъ усердіемъ и раченіемъ въ характерахъ серіо, комикъ и демикарактеръ, кому которой по самой натурѣ природенъ.

3) Вышепомянутыхъ тридцать питомцевъ обучить обыкновенному гражданскому танцованію минуетовъ, польскихъ и контротанцевъ.

4) По прошествіи однаго года здѣлать для всѣхъ сихъ питомцевъ новый балетъ которой И. В. Дома Опекунскому Совѣту представленъ будетъ въ доказательство моего прилежнаго раченія: и буде Оп. Сов. тогда доволенъ будетъ возможнымъ успѣхомъ годового ученія оныхъ питомцевъ, то сему контракту всѣ три года въ силѣ своей и дѣйствіи остаться. А буде нѣтъ, то уничтожить, а меня отпустить.

5) За оный мой трудъ отъ В. Д. получать жалованья каждый годъ двѣ тысячи рублей, которыя деньги непремѣнно и немедленно по третямъ мнѣ платить, да на квартиру, дрова и свѣчи въ годъ сверхъ того получать мнѣ отъ В. Д. по двѣсти рублевъ.

6) Если же имѣется между оными тридцатью питомцами таковые, кои къ танцованію совсѣмъ неспособны, объ оныхъ Г. Гл. Надзирателю объявить и отъ него требовать другихъ вмѣсто оныхъ.

7) Въ поступкахъ съ оными питомцами сообразоваться имѣю съ предписаніями трехъ частей Ген. Плана о В. Д.; въ неповиновеніи же оныхъ дѣлать мнѣ вспомоществованіе увѣщательными къ тому побужденіями" [171]). Это собственно окончательная редакція контракта, а первоначальная версія нѣсколько отъ нея отличалась. Такъ, предполагались троекратные въ году экзамены и для перваго испытанія не годъ, а два года срока и, кромѣ того, награжденіе „за вѣрную и многую прилежность". Но наученный горькимъ опытомъ съ Бекари, Бецкій рекомендовалъ Совѣту быть осмотрительнымъ и находилъ „что плата несколько дорога, и для того невозможно ли склонить ево уступить хотя требуемыя имъ квартирныя деньги". Въ то же время Бецкій вспомнилъ, что еще 27 сентября 1776 году содержатели Московскаго вольнаго театра Медоксъ и кн. Урусовъ, въ благодарность за облегченіе имъ со стороны Восп. Дома обычнаго платежа со сбора, взяли на себя обязательство „ежели заблагоразсуждено будетъ для обученія танцованію 16 дѣтей, содержать танцовальнаго мастера на свой коштъ, а буде угодно, то и къ совершенію тѣхъ дѣтей въ театральномъ искусствѣ старанія прилагать" [172]). Въ виду этого, 16 ноября 1778 г. онъ и запросилъ Главнаго Надзирателя Коваленскаго, „не позабыто ли

о томъ договорѣ. О прочихъ же до Медокса касающихся кондиціяхъ, писалъ Бецкій, коротко можно сказать, что онѣ насъ ни строить, ни заводить своего театра не мѣшаютъ". Въ отвѣтъ на это напоминаніе Коваленскій писалъ Бецкому 29 ноября 1778 г. „Упоминаемое въ письмѣ В. В-ства обязательство Медоксово въ разсужденіи танцмейстера не токмо не позабыто при происходившихъ разсужденіяхъ о принятіи новаго танцовальнаго учителя, но и не единожды ему о томъ было напоминаемо, какъ въ Совѣтѣ, такъ и отъ меня. Съ начала отзывался онъ, что на тотъ случай не имѣлъ хорошаго танцовальнаго мастера и обѣщалъ стараться выписать впредь искусснаго. Потомъ, спустя нѣсколько времени сказалъ, что онъ обязался содержать на свой коштъ таковаго мастера для нашего дома съ тѣмъ, чтобъ наши питомцы теперь же танцовали балеты на его театрѣ, что хотя де въ контрактѣ ево и не включено, но засѣданіе СПБ. отдѣленія словесно обѣщало ему за то сію выгоду. Наконецъ, когда онъ и опять въ следствіи онаго Вашего письма понуждаемъ былъ къ исполненію упоминаемаго обязательства, то отвѣчалъ, что во удовольствіе дома танцовальнаго учителя онъ дать обязанъ и ево дастъ. По освѣдомленію же нашему учитель сей нашолся едва знающимъ исправно и первые начала театральнаго танцованія. А какъ питомцы наши имѣли уже и сами нѣкоторые успѣхи во ономъ, то и сказано было ему, что такой учитель дому нашему не можетъ быть полезенъ, слѣдственно и не нуженъ. На сіе отозвался онъ, что въ контрактѣ де не написано содержать ему учителя театральнаго танцованія, а просто сказано: танцовальнаго мастера для обученія танцовъ, для чего и представя таковаго, каковъ по возможности мнѣ удобенъ; искуснѣйшаго же могъ бы я, да и долженъ бы былъ содержать тогда, буде бы возможно было дѣтямъ танцовать на моемъ театрѣ, какъ въ томъ и обнадежили меня въ засѣданіи СПБ. отдѣленія.

Совѣтъ не находя въ семъ дальнѣйшей пользы старался склонить его хотя къ тому, чтобы онъ вмѣсто предлагаемаго имъ учителя назначилъ дому ежегодную сумму, предоставя Совѣту содержать способнаго для наученія потребному танцованію дѣтей: соображая при томъ, что если-бы онъ хотя по четыреста рублей въ годъ дать захотѣлъ, то чрезъ десятилѣтнее его контракта время составило бы четыре тысячи рублей. А сіе весьма бы способствовало со стороны дома уплатѣ по Парадизовому контракту: ибо къ сей суммѣ отъ дома прибавлено бы были только двѣ тысячи шесть сотъ рублей на все трехлѣтнее время (странно, что онъ распредѣлялъ десятилѣтнюю плату Медокса на трехлѣтній расходъ на танцмейстера), въ которое Парадизъ учить дѣтей танцовать обязывается. Но Ме-

доксъ, склонясь на ежегодную вмѣсто содержанія танцовальнаго мастера плату, болѣе ста рублей въ годъ, и то только на три года, для сего дать не хочетъ. (Въ сущности, если не входить въ разсужденіе о суммѣ, Медоксъ былъ вполнѣ правъ). А какъ назначаемая сумма не приноситъ почти никакой выгоды, могущей споспѣшествоваь платѣ по договору Парадиза, время же для питомцевъ весьма дорого, то Совѣтъ рѣшился взять танцовальнаго учителя Парадиза на извѣстныхъ Вамъ кондиціяхъ. Между тѣмъ Медоксъ представилъ Совѣту на разсужденіе, не вмѣнится-ли слѣдующее за полезное. Какъ уже началъ онъ строить публичный театръ въ центрѣ города, и надѣется окончить его и представленіе открыть на ономъ черезъ годъ отселѣ, то есть будущаго года въ декабрѣ мѣсяцѣ, строеніе же театра и къ оному присовокупленный залъ маскарадныхъ, и для клоба такъ же комнатъ длястоловъ и кофейной домъ, всего строенія каменнаго театра онъ коштомъ въ шестьдесятъ тысячъ рублей, то не будетъ-ли разсуждено за благо участвовать въ томъ отъ воспитательнаго дома третьею долею. Достовѣрность же точности на сіе строеніе довольно усмотрѣна быть можетъ безъ малѣйшаго сумпенія изъ щетныхъ книгъ, подробно показывающихъ, на что точно и сколько суммы издержано; въ послѣдствіе того издержка суммы и во всѣхъ потребностяхъ касательныхъ до всѣхъ безъ изъятія увеселеній, то есть до театра, маскарадовъ, концертовъ и воксаловъ впредь чрезъ двадцать лѣтъ третьею долею отъ воспитательнаго дома происходила бы, а двѣ доли издерживаемы были бы отъ него, Медокса, и сотоварища его князя Урусова, въ какомъ случаѣ могло бы быть удобное содержаніе на общій коштъ и самыхъ лучшихъ учителей, кои обязаны бы при томъ были обучать нашихъ дѣтей музыкѣ, актерству и театральному танцованію, а притомъ вводить ихъ въ практику всего того показывая примѣръ употребленіемъ въ то самихъ себя; за всѣмъ же тѣмъ дому получать третью часть прибыльной суммы; а ему, Медоксу, съ товарищемъ двѣ части; въ заключеніе таковаго условія десятая часть нынѣ съ нихъ собираемая была бы уже уничтожена. По прошествіи же двадцати лѣтъ весь сей домъ со всѣми строеніями отдаютъ они вѣчно воспитательному дому.

Совѣтъ входя разсужденіемъ въ сіе представленіе и соображая получаемый въ десятую часть со всѣхъ увеселеній доходъ, нашелъ что онаго было въ сборѣ прошедшаго года три тысячи восемьсотъ рублей съ 1-го декабря по 1-го декабря. Изъ сего и видно, что Медоксъ со всѣхъ увеселительныхъ представленій имѣлъ въ сборѣ до сорока тысячъ рублей изъ которой суммы хотя на годовыя

издержки касательныя до всѣхъ увеселеній употреблено какъ увѣряетъ онъ, двадцать четыре тысячи рублей, но еще прибыли осталось пятнадцать тысячъ рублей, изъ которой на третью часть вышло до пяти тысячъ рублей. Расходу такому, если бы въ томъ воспитательный домъ участвовалъ, послѣдовать кажется нельзя, для того, что изъ питомцевъ актіоры, музыканты и танцовщики быть могутъ и хотя на жалованьи довольно выгодномъ, однако не столь великомъ, каково нынѣ посторроннимъ платится, а прибыли видимо умножится слѣдуетъ: 1) въ разсужденіи пространства имѣющаго быть театра а потому и превосходнаго количества ложъ, которыхъ ныне въ разсужденіи требованія публики весьма недостаточно, по сколько ложи наиболѣе составляетъ театральный доходъ; 2) что и самое заведеніе театральнаго танцованія будетъ болѣе способствовать къ привлеченію публики, чего нынѣ театръ не имѣетъ.

Для сравненія того положить и то расчисленіе, что есть-ли въ третью долю употребить двадцать тысячъ рублей, и съ сей суммы процентовъ и на проценты процентовъ выдетъ въ годъ тысяча четыреста восемьдесятъ девять рублей тридцать шесть копеекъ, къ тому же въ доходъ со всѣхъ увеселеній публичныхъ получаетъ домъ три тысячи восемьсотъ сорокъ рублей, то всего выходило бы пять тысячъ триста двадцать девять рублей тридцать шесть копеекъ; но если счесть годовыя наши издержки на учителей танцованія, актерства и музыкальныхъ, которыхъ выходитъ до пяти тысячъ рублей въ годъ, то уже упоминаемая прибыль, по мѣрѣ нынѣшняго збора доставляющаяся на третью долю збора до пяти тысячъ рублей, въ разсужденіи третьей доли издержекъ на упомянутыхъ учителей, будетъ ощутительно выгодною; а сверхъ того не только домъ пользоваться тѣмъ могъ бы, но и дѣтямъ послужило бы сіе къ лучшему: 1-е что посредствомъ практики пріобрѣтены быть бы могли вящіе успѣхи, 2-е опредѣляемое за то соразмѣрное жалованье могло бы имъ впредь послужить къ основанію хозяйства. Но сіе относится токмо къ тѣмъ обоего пола питомцамъ, кои по способностямъ могутъ быть употреблены къ театру, и каковымъ назначеннымъ быть надлежитъ къ выпуску по силѣ плана, то есть, чтобъ не выходя изъ границъ дома, два и три года зарабатывали они на себя приминяясь прочимъ ремесленникамъ, которые должны чрезъ таковое же время промышлять себѣ капиталы отдавая свои рукодѣлія въ лавки дома за заплату, находясь въ границахъ онаго: равнымъ образомъ и оные бывъ въ домѣ могли бы собрать капиталы съ получаемаго ими за труды жалованья. Въ примѣчаніе притомъ можно взять и то, что Ме-

доксъ бывъ самъ искусной механикъ, имѣетъ способность и склонность къ содержанію всѣхъ таковыхъ увеселеній и къ потребнымъ для того вымысламъ. Соображая же всѣ отношенія, сопряженныя съ театромъ, встрѣчается сумнѣніе, чтобы одинъ театръ могъ самъ собою безъ прочихъ содержаться увеселеній, сколько о томъ развѣдать случилось: ибо нынѣшній публичный театръ едва-ли бы когда вынесъ доходомъ своимъ употребленныя на оный издержки, если бы сборъ бы другихъ увеселеній къ тому не способствовалъ".

Для наглядности „расчисленіе" денежнаго баланса было повторено отдѣльно.

Со всѣхъ увеселеній денежный сборъ Медоксовъ доходитъ до сорока тысячъ рублей	40.000	р. —	к.
Домъ получаетъ съ того до	4.000	„ —	„
Расходъ (какъ сказано) на все увеселеніе до	25.000	„ —	„
Слѣдовательно въ прибыли будетъ до	15.000	„ —	„
А третья часть	5.000	„ —	„
Къ получаемымъ въ домъ съ сихъ увеселеній	4.000	„ —	„
Если на 20.000 руб. слѣдуемые къ выдачи на строеніе въ третью часть приложить годовые по 7-ми процентовъ и на процентъ проценты которые составятъ	1.489	„ 56	„
Всего съ упомянутыми четырьмя тысячами составило бы годового дому дохода	5.489	„ 56	„
Если сообразить плату, производимую учителямъ музыкѣ, актерства и театральнаго танцованія	5.000	„ —	„
То изъ выходимыхъ въ доходъ дома изъ увеселеній	4.000	„ —	„
И процентовъ на 20.000 руб. 1.489 р. 56 к. въ остаткѣ отъ доплаты тѣмъ учителямъ 5.000 р. будетъ	489	„ 56	„
Изъ доставляющихся же по мѣрѣ нынѣшней прибыли изъ тѣхъ увеселеній 15.000 р. слѣдственно изъ третьей доли 5.000 р., какъ изъ оныхъ на тѣхъ учителей отъ дома заплочено бы только третью долю 1.666 р. 66 к. затѣмъ дому досталось бы	3.333	„ 33	„
Въ мѣсто показанныхъ въ статьѣ выше сего остальныхъ для дома	489	„ 56	„

Такимъ образомъ, Медоксъ хотѣлъ привлечь Воспитательный домъ къ участію въ его дѣлѣ въ качествѣ пайщика. Однако, Бецкій былъ остороженъ и отъ этого отказался, послѣ чего 25 ноября

1778 года и былъ заключенъ съ Парадизомъ приведенный выше контрактъ; фактически Парадизъ заниматься съ дѣтьми началъ еще съ 1-хъ чиселъ этого мѣсяца.

Какъ обстояло дѣло съ учителями сценическаго искусства и инструментальной музыки, неясно, но италіанецъ Катена, обучавшій дѣтей пѣнію, исполнялъ свои обязанности настолько нерадиво, что Совѣтъ обжаловалъ его передъ Бецкимъ. „Здѣланныя примѣчанія о Италіанцѣ Катенѣ, обучающемъ дѣтей пѣнію, относительно къ поступку его не соотвѣтствующему обстоятельству по его должности, подали Совѣту случай войтить въ разсмотрѣніе такъ успѣховъ дѣтскихъ, въ изученіи пѣнія, какъ и самаго его въ томъ прилѣжанія. При какомъ случаѣ и найдено, что обучающіеся у него дѣти, въ разсужденіи употребленнаго на то близъ трехлѣтняго времени, такъ мало обучены, что ни за что почти то вмѣнить должно; а сіе и вовсе не подаетъ надежды, чтобъ онъ, вслѣдствіе обязательства, не токмо могъ по десяти-лѣтнемъ времени оставить дому нѣсколько изъ учащихся способныхъ на мѣсто себя, но и довесть до посредственныхъ успѣховъ. А какъ причиною того полагаемо было то, что онъ занятъ болѣе трудами для постороннихъ давая вездѣ уроки, то въ Совѣтѣ и говорено ему, изъясняя пристойнымъ образомъ надобность, чтобъ онъ оставилъ посторонее ученіе и употребленіемъ того времени въ дѣтскую пользу доставлялъ бы имъ лучшіе успѣхи. Онъ на сіе открылся, что безъ постороннихъ доходовъ восемь стами рублями прожить не можетъ; что контрактъ здѣлалъ онъ съ Далоліемъ не знавъ ни жизни здѣшней страны, ни обстоятельствъ сего города, относящихся къ содержанію себя, и что есть ли ему прибавитъ домъ четыреста рублей, чтобъ получать онъ могъ по сту рублей въ мѣсяцъ то оставя постороніе ученіе объ однихъ дѣлахъ стараться будетъ и конечно здѣлаетъ ихъ много успѣшными. А при томъ въ неусматриваемыхъ въ дѣтяхъ успѣхахъ не себя, а ихъ винилъ то нерадѣніемъ, то упрямствомъ, то не способностью, то малостью для дѣтей опредѣленнаго на то времени, какъ будто болѣе ему употребить было препятствуемо. Сіе самое въ немъ прямое недоброжелательство, показываетъ вовсе не извинительную не правду и противное честности: ибо тѣхъ же самыхъ дѣтей за тысячу двусотное жалованье, не предполагая уже ничего въ неудобство, непремѣнно надѣятся здѣлать съ надобными успѣхами, а за восемь сотъ того доставить не можетъ.

Довольно видно, что не дѣти виноваты, а онъ; почему мы въ семъ случаѣ и остаемся въ немъ столь безнадежны, что для избѣжанія отъ напраснаго убытка такъ же щадя дѣтское время, дабы

оные въ туне не было потеряно, и рѣшились бы ему отказать, но какъ контрактъ котораго при семъ прилагается переводъ, заключенъ съ нимъ въ Венѣціи гдиномъ Агентомъ Далоліемъ, то безъ согласія В. В—тва приступить къ тому не можемъ“ [173]). Бецкій 24 мая 1779 г. разрѣшилъ этотъ вопросъ такъ. „Италіанцу Катену обучающему дѣтей пѣнію съ такимъ малымъ въ трехгодичное время успѣхомъ и съ несоотвѣтствующимъ его раченіемъ, отъ дома отказать съ назначеніемъ жалованья буде что ему осталося изъ онаго получить; причемъ не могу не изъявить моего удивленія о долготерпѣніи противъ сего учителя въ разсужденіи безполезной траты какъ времени въ семъ ученіи питомцевъ, такъ и денегъ и протчихъ издержекъ чтобъ и въ самый первый годъ было можно усмотрѣть“.

Въ 1779 году наконецъ представился по мнѣнію Бецкаго удобный случай подготовленную къ сценическимъ выступленіямъ молодежь выпустить на сцену. Картина классовъ „изящныхъ художествъ“ къ этому времени была слѣдующая.

Составъ преподавателей.

1) танцмейстеръ Леопольдъ Парадизъ съ 1-хъ чиселъ ноября 1778 году обучалъ дѣтей танцамъ, получая за это . . . . 2200 р. въъ годъ
2) актеръ Иванъ Калиграфовъ съ 20 октября 1775 г. обучалъ дѣтей комедіи, получая . . . . 500 „ „ „
3) пѣвчій Дмитрій Попченко съ 1778 г. обучалъ мальчиковъ россійской, очевидно церковной, вокальной музыкѣ . . . . 120 „ „ „
4) клавикордный мастеръ Николай Мейеръ обучалъ на клавикордахъ . . . . 150 „ „ „
5) музыканты: Андрей Катена съ 1776 г. обучалъ дѣтей италіанскому пѣнію и на клавикордахъ . . 1250 „ „ „
6) Константинъ Росовскій съ 1776 г. обучалъ мальчиковъ на скрипкѣ . . . . 450 „ „ „
7) Иванъ Шульцъ 1776 г. обучалъ мальчиковъ на волторнѣ и контробасѣ . . . . 450 „ „ „
8) Михаилъ Эккель съ 1776 г. обучалъ мальчиковъ на віолончелѣ и на альтѣ . . . . 400 „ „ „
9) Диль съ 31 авг. 1778 г. обучалъ дѣтей на фаготѣ, кларнетѣ и флейтраветсѣ . . . . 500 „ „ „

Итого было 9 преподавателей и стоили они 6020 рублей [174]).

Что же касается „всѣхъ мужска и женска полу“ бывшихъ „въ танцованіи, въ комедіи въ вокальной и инструментальной музыкѣ“, то ихъ было 92 человѣка и распредѣлялись они слѣдующимъ образомъ.

Танцамъ обучались:

Воспитанниковъ—15, воспитанницъ—16,

Иванъ Никитинъ (1ier demi caractair)

Гаврила Ивановъ (grand comique)	впослѣдствіи	по	фамиліи	Райковъ
Василій Михайловъ (1ier comique)	"	"	"	Балашевъ
Алексѣй Ивановъ (2me demi caractair)	"	"	"	Бѣляевъ
Иванъ Лаврентьевъ (2 comique)	"	"	"	Еробкинъ
Алексѣй Кононовъ (2 demi comique)	"	"	"	
Алексѣй Митрофановъ (фигурантъ)	"	"	"	Озеровъ
Гаврила Петровъ	"	"	"	Вранецкій
Иванъ Петровъ	"	"	"	Мясниковъ
Сава Андреевъ	"	"	"	
Илья Ивановъ	"	"	"	
Авраамъ Михайловъ	"	"	"	Балашевъ
Сергѣй Ивановъ	"	"	"	
Сергѣй Ивановъ	"	"	"	Поляковъ
Андрей Ивановъ	"	"	"	
Арина Матвѣева (1me demi caractair)	"	"	"	Собакина
Аксинья Васильева (grand comique)	"	"	"	Гамбурова
Марія Васильева (1me demi comique)	"	"	"	
Лукерья Иванова (2 demi caractaire)	"	"	"	Волкова
Прасковья Александрова (2 comique)	"	"	"	Зайцева
Матрена Григорьева (2 demi comique)	"	"	"	
Анисья Иванова (3 comique) .	"	"	"	Лаврова
Анна Иванова (3 demi comique)	"	"	"	Хитрова

Марфа Иванова (фигурантка)

Катерина Васильева (фигурантка)

Марфа Васильева " " " " Кудрявцева

Анна Николаева "

Пелагея Александровна (фигурантка)

Авдотья Васильева " " " "

Елена Дмитріева " " " "

Наталія Егорова " " " "

„Комедіи“ обучалось:

Воспитанниковъ—6 и воспитанницъ—6.

Иванъ Николаевъ (1 любовникъ)	впослѣдствіи	подъ	фамиліей	Синявинъ
Кузьма Ивановъ (2 любовникъ)	„	„	„	Гамбуровъ
Яковъ Алексѣевъ (тожъ любовникъ)	„	„	„	Колмаковъ
Антонъ Михайловъ (1-го въ трагедіи и ком. старика). .	„	„	„	Крутицкій
Максимъ Яковлевъ (2 старика)	„	„	„	Волковъ
Алексѣй Евстратьевъ (1-го комическаго слугу) . . .	„	„	„	Волковъ
Наталія Иванова (1-ю любовницу)	„	„	„	Дракицына
Христина Федорова (тожъ любовница	„	„	„	Логинова
Анна Андреева (2-ю любовницу)	„	„	„	Милевская
Дарья Архипова (1 старуха въ комедіяхъ и въ трагедіяхъ конфидантку). .	„	„	„	Демидова
Анна Гаврилова (1 служанку)	„	„	„	Крутицкая
Афимья Дементьева (2 служанку)	„	„	„	Рахманова.

Кромѣ того, „Италіанскому пѣнію и на клавикордахъ“ обучалось:

В—ковъ 6 и в—цъ 5: при этомъ двое в—ковъ и одна в—ца обучались также и актерству.

„Россійской вокальной музыкѣ“ обучалось: 17 в—ковъ, изъ коихъ трое учились также актерству и четверо италіанскому пѣнію.

„Инструментальной музыкѣ на скрипкѣ“ обучалось 16 в—ковъ, при этомъ двое изъ нихъ играли на литаврахъ, одинъ обучался актерству и шестеро танцованію.

„На трубахъ, на волторнахъ и на трубахъ“ обучалось 9 в-ковъ изъ нихъ одинъ обучался итальянскому пѣнію.

„На фаготѣ, на кларнетахъ, на флейтравесѣ и на гобоѣ“ обучалось: 15 в-ковъ изъ коихъ одинъ обучался итальянскому пѣнію. Наконецъ, „на віолончелѣ и на альтѣ“ обучалось: 8 в-ковъ изъ коихъ трое учились танцованію и одинъ итальянскому пѣнію.

Но кромѣ того каждый и каждая изъ нихъ учились общеобразовательнымъ предметамъ, о которыхъ рѣчь была выше, и еще какому нибудь ремеслу [175]). Обученіе каждаго питомца одному изъ

„изящныхъ художествъ" обходилось, такимъ образомъ, 6020 : 92, т. е. около 66 рублей въ годъ.

Вопросъ о примѣненіи познаній воспитанниковъ въ „изящныхъ художествахъ" возбуждался уже, собственно, съ давнихъ поръ.

Такъ, театръ былъ выстроенъ въ самомъ зданіи Воспитательнаго Дома. Эти подмостки первыми увидали выступленія питомцевъ. Спектакли, надо думать, приноравливались къ особымъ празднествамъ и публика приглашалась почетная и, слѣдовательно, безплатная. Объ этомъ говоритъ письмо Заглавнаго Надзирателя Каваленскаго отъ 29 января 1778 г., въ которомъ онъ описываетъ торжественное празднованіе Моск. Воспитательнымъ Домомъ дня рожденія цесаревича Павла Петровича.

„Приглашены были всѣ перваго класса вельможи, благотворители, попечители и другіе чиновные люди, числомъ до 150 персонъ, по мѣрѣ пространства въ театрѣ, гдѣ представлена была драма именуемая Другъ несчастныхъ, пѣтъ былъ питомцами обоего пола хоръ на итальянскомъ языкѣ, сочиненный Г. Катеною для сего праздника съ Голландскимъ балетомъ". „Послѣ позорищнаго зрѣлища просилъ я Высокопочтенныхъ гостей въ музыкальную комнату, въ прилежащихъ которой покояхъ собраны были питомцы пяти возрастовъ. Въ залѣ музыкальномъ игранъ былъ краткой концертъ, которой состовляли одни питомцы на разныхъ инструментахъ, числомъ до 30 человѣкъ" [176]. Очевидно, уже въ 1778 г. питомцы были во всеоружіи познаній въ области театральнаго искусства; и дѣйствительно, публика, по словамъ Коваленскаго, была тронута представленной драмой до слезъ и отзывалась о затѣѣ Воспитательнаго Дома самымъ восторженнымъ образомъ. Упражняясь, такимъ образомъ, на домашнемъ театрѣ, питомцы за это время успѣли сыграть довольно много піесъ, а именно: Жоржъ Дандинъ, Лекарь поневолѣ, Скупой, Честный преступникъ, Другъ нещастныхъ, Торжество дружбы, Деревенской стихотворецъ, Нанина, Задумчивой, Игрокъ, Сленой ведущей и Оракулъ; изъ оперъ ими были исполнены: Добрые солдаты и Ворожея — всего 12 піесъ и 2 оперы. Кромѣ того у нихъ въ библіотекѣ имѣлось нѣсколько неигранныхъ піесъ, какъ напримѣръ: Хоревъ, Евгенія, Семира, Синавъ и Труворъ „французская" и Лондонскій купецъ. Для оперы „Ворожея", какъ впрочемъ, вѣроятно, и для всѣхъ вообще піесъ, у нихъ имѣлся спеціальный подборъ костюмовъ; такой же подборъ костюмовъ имѣлся для балета „Говорящая картина Рыбаки". Кромѣ этого, очевидно, исполнявшагося ими балета и балета Голландскаго, играннаго въ день торжества, у нихъ въ библіотекѣ были балеты „покойнаго танцмейстера Бекарія, ту-

рецкой, прачешной, егарской и балеты танцмейстера Парадиза". А изъ оркестровыхъ концертныхъ вещей имѣлись у нихъ сочиненія Гайдна, Баха и др. композиторовъ. Какъ видно, дѣло было поставлено, несмотря на разные недоразумѣнія и нелады, довольно хорошо, что лучшимъ образомъ аттестуетъ преподавателей, особенно Калиграфова.

Благодаря такой постановкѣ дѣла и успѣхамъ питомцевъ, всевозможные предприниматели постоянно обращались въ Восп. Домъ съ предложеніемъ взять питомцевъ къ себѣ на доучку съ тѣмъ, чтобы впослѣдствіи сформировать изъ нихъ труппу. Однимъ изъ первыхъ явился съ предложеніемъ танцмейстеръ Филиппъ Бекари.

Позанявшись съ дѣтьми годъ, онъ 10 ноября 1774 г. писалъ Бецкому слѣдующее.

„Зная Высочайшую къ Вашему Выс-ству Монаршую довѣренность осмѣливаюсь испрашивать себѣ привилегію театра на пять лѣтъ подъ слѣдующими договорами:

1) Чтобъ кромѣ меня никто не содержалъ никакихъ спектаклей, балетовъ, маскарадовъ, и другихъ увеселеній, подъ какимъ бы то видомъ и названіемъ ни было.

2) Воспитательный домъ изъ его питомцевъ снабжать меня долженъ потребными къ театру людьми, за которыми я, какъ для представленій, такъ и для репетицій обязываюсь посылать собственныя мои кареты съ лошадьми.

3) За сіе всякой годъ обязываюсь платить въ воспитательный домъ по десять тысячъ рублевъ".

Съ такой же просьбой, но въ еще болѣе пространной редакціи, онъ обратился и въ Московскій Опекунскій Совѣтъ.

1) „Чтобъ ему позволено было выбрать въ Моск. Восп. домѣ мальчиковъ и дѣвицъ способнѣйшихъ къ танцованію, сколько ихъ понадобится на представленіе его балетовъ.

2) Чтобъ восп. домъ позволилъ ему также выбрать въ актеры десять человѣкъ, изъ тѣхъ которые найдутся способнѣйшими къ симъ представленіямъ.

3) Чтобъ ему дозволено было выбрать шестерыхъ изъ тѣхъ, которые въ домѣ обучаются вокальной музыкѣ какъ мальчиковъ, такъ дѣвицъ, чтобъ въ случаѣ надобности представить интермедіи или опера-комикъ". Далѣе онъ принималъ на себя обязательство „шить на питомцевъ, которыхъ онъ будетъ брать изъ воспитательнаго дому нужное ко всякому представленію платье, такожде возить дѣтей съ ихъ надзирателями въ каретѣ отъ воспитательнаго дома до театра и обратно, какъ во дни театральныхъ представленій, такъ и на репетиціи". Въ случаѣ же, если бы ему отказали

въ воспитанникахъ, онъ предлагалъ платить всего 5000 р., иными словами въ эту сумму онъ и оцѣнивалъ труппу изъ воспитанниковъ [177]). Исканія Бекарія, видимо, удовлетворены не были; онъ попрежнему занимался съ дѣтьми танцами, а антреприза была въ рукахъ Гротти и кн. Урусова. По словамъ Майкова [178]), Гротти также обращался въ Совѣтъ съ просьбой отдать ему для театра обученныхъ сценическимъ искусствамъ воспитанниковъ; на самомъ же дѣлѣ, испрашивая себѣ привилегію, онъ предлагалъ только „ежели заблагоразсуждено будетъ, для примѣчанія питомцамъ, кои обучаются актерству, отдать самую большую поближе къ театру ложу, на которой, дабы отъ публики питомцы были скрыты, для того сдѣлана будетъ решотка съ занавѣсью“ [179]). Наконецъ, въ 1778 г. воспользоваться труппой изъ питомцевъ хотѣлъ Медоксъ, но Бецкій отказалъ и ему.

Однако, чѣмъ больше подростали обучавшіеся искусствамъ дѣти, чѣмъ ближе становился моментъ ихъ выпуска, тѣмъ сильнѣе заботила Оп. Совѣтъ и Бецкаго ихъ дальнѣйшая судьба. Очевидно, необходимъ былъ большой общественный театръ. Поэтому то, каждый разъ, какъ возникалъ вопросъ о предоставленіи тому или иному предпринимателю привилегіи на содержаніе театра, возникалъ вопросъ, какъ быть съ питомцами, успѣхи которыхъ становились все значительнѣе и значительнѣе. Вопросъ о томъ, чтобы построить собственный театръ, въ сущности, не только не былъ рѣшенъ, но даже ни разу основательно не возбуждался и ни у Бецкаго, ни у Опекунскаго Совѣта не было въ этомъ направленіи никакихъ опредѣленныхъ намѣреній. Однако, рано или поздно разрѣшить его нужно было, и вотъ, 20 марта 1778 г., Главный Надзиратель писалъ объ этомъ Бецкому [180]).

„Разсуждая съ Опекунскимъ Совѣтомъ о разныхъ упражненіяхъ питомцевъ, усмотрено, что театральное танцованье, въ которомъ упражнялись они у бывшаго балетмейстера Бекарія чрезъ два года, и больше, и за которое заплачено до девяти тысячъ рублей, теперь оставлено безъ продолженія науки. И какъ питомцы пріобрели уже нѣсколько знанія и успѣховъ въ семъ искусствѣ предполагаемомъ нужнымъ въ такомъ важномъ и пространномъ въ видахъ своихъ учрежденіи, паче же по усматриванію пользы могущей быть какъ цѣлому обществу сему отъ увеселительныхъ упражненій привлекающихъ вниманіе публики привыкшей большею частью судить по видамъ пріятнымъ и полезнымъ, и размѣряющей уваженіе свое къ цѣнимымъ достоинствамъ по мѣрѣ участвованія своего въ забавахъ заимствуемыхъ ею отъ состоянія вещей, такъ и частно каждому въ разсужденіи открываемыхъ имъ, чрезъ пре-

поданіе уроковъ сего рода, или упражненіе при мѣстахъ имѣющихъ позорищныя игралища, средство къ пропитанію присовокупляя къ тому и другія знанія, ремесла, или художества, въ которыхъ они уже успѣли, или успѣть могутъ надежно; то Опек. Совѣтъ положа свое разсужденіе препоручилъ мнѣ доложить Вашему В-ству слѣдующее. Извѣстный всей публикѣ искусствомъ и вкусомъ танцованія Парадизъ представляетъ себя къ услугамъ воспитательнаго дома. Если на сей случай интересъ дома покажется терпѣть ощутительное иждивеніе по великости долженствуемой итти въ уплату оному Парадизу суммы, то и на сіе представляется удобное къ возврату того иждивенія средство, если только будетъ Вашему В-ству благоволѣніе. Въ Головинскомъ дворцѣ имѣется придворный театръ безъ всякаго почти употребленія: не угодно ли будетъ исходатайствовать, чтобы нашъ домъ могъ пользоваться онымъ, и дозволить питомцамъ нашимъ три раза въ году представить публикѣ позорищное зрѣлище съ балетомъ подпираемымъ репутаціею Парадиза, и кредитомъ питомцевъ нашихъ весьма хорошо основаннымъ по сему разуму во мнѣніи публики, можетъ возвратить намъ употребляемый капиталъ на выучку, а пріобретенное знаніе останется въ барышахъ, да еще и въ своихъ мастерахъ. Князь Михайло Никитичъ (Волконскій) и Графъ Петръ Ивановичъ (Панинъ), входя разсужденіемъ въ сей предлогъ, находятъ за полезное завести танцовальное училище, и совѣтуютъ одинъ разъ жертвовать суммою, дабы впредь оставить при домѣ пользу и первый изъ нихъ мнѣ сказывалъ, что онъ давно уже писалъ къ В. В-ству о заведеніи публичнаго театра при воспитательномъ домѣ, доказывая великія выгоды послѣдующія отъ того оному, но сіе будетъ уже другой предлогъ къ разсужденію".

Настоящее письмо чрезвычайно интересно, какъ для характеристики положенія театральнаго вопроса въ Воспитательномъ Домѣ, такъ и для характеристики положенія его въ современномъ обществѣ. Изъ этого же письма становятся извѣстными чрезвычайно любопытные планы кн. М. Н. Волконскаго и гр. П. И. Панина завести съ Парадизомъ, вѣроятно, во главѣ цѣлое театральное училище. Итакъ, письмо Коваленскаго ставило, наконецъ, еще неразрѣшенный вопросъ ребромъ. Бецкій отвѣчалъ на него 30 марта:

„весьма радуюсь, что вы въ это вошли, о чемъ отъ меня давно было и писано, но назначаемый въ Головинскомъ дворцѣ для того придворный театръ кажется мнѣ не токмо по своей вѣтхости будетъ не способенъ, но выключая дальность и протчія неудобности, паче великія затрудненія съ требуемою тою починкой, приправкою и приведеніемъ въ надлежащую бытность, должно считать

что большого потребуетъ иждивенія, а притомъ же вамъ самимъ не безызвѣстно, что такое заводимое учрежденіе безъ особливо имѣющаго способность къ тому человѣка почти возстановится не можетъ въ чемъ наиболѣе всего и предоставляется трудность; Я не поспорю и тому, что правителей много къ тому охотныхъ найдется, но такія которыя или наблюдая одну свою прибыль о пользѣ впредь изъ того быть чаемой и думать не похотятъ, или же соблюдая то только бъ могли кроить вновь изъ цѣльнова не имѣя ни до чего нужды, ниже до воспитанниковъ какая бъ изъ того самаго имъ могла быть польза, слѣдовательно и нуженъ человѣкъ, имѣющій знаніе и охоту, и по привязанности своей къ тому умѣющей изъ малаго представить видное съ наблюдаемою пристойностью сего заведенія, а тѣмъ бы самимъ и прибыль и пользу сдѣлать могъ. А безъ того кромѣ издержекъ, я думаю, ничего не выиграемъ, какова человѣка искать буду, да у васъ тамъ въ Москвѣ не найдется ли надо посмотрѣть.

Что же принадлежитъ до театра, то лучше бы своего къ пресеченію всѣхъ видимыхъ трудностей и неудобствъ оной единожды навсегда построить на нашей землѣ, съ разсмотрѣніемъ способности мѣста и для пріѣзду близъ дома какъ то кажется быть и пристойнѣе, о чемъ не изволите ли поговорить съ Совѣтомъ и положа, гдѣ бы оному можно было быть, назнача то на планѣ увѣдомить бы".

Итакъ И. И. Бецкій, повидимому, былъ на сторонѣ устройства публичнаго платнаго театра при самомъ Воспитательномъ Домѣ; однако со временемъ мнѣніе его перемѣнилось. Во всякомъ случаѣ, вскорѣ послѣ этой переписки одинъ изъ опекуновъ Моск. Восп. Дома, П. Г. Демидовъ, выражалъ желаніе „построить своимъ иждивеніемъ при домѣ театръ". „Но какъ таковое предпріятіе требуетъ нѣкоей осторожности", то онъ и поручилъ Коваленскому донести до свѣдѣнія Бецкаго слѣдующее.

1) „Какъ содержатель здѣшняго публичнаго театра Медоксъ имѣетъ привилегію исключительную содержать театръ десять лѣтъ, чему уже три года прошло, онъ же и строитъ великолѣпный театръ въ городѣ; то не можетъ ли сіе служить подрывомъ будущему нашему театру".

2) „Совѣтъ и главный Надзиратель часто перемѣняются" и Демидовъ боялся, что новый составъ можетъ иначе отнестись къ принятому нынѣшнимъ составомъ намѣренія относительно театра.

3) „Дабы утвердить сіе устроеніе навсегда, по имѣющимся достаточнымъ въ домѣ нашемъ способностямъ къ содержанію и къ продолженію онаго, нужно кажется де необходимо испросить Вы-

сочайше исключительную привилегію для дома, которая бы взяла свое дѣйствіе по окончаніи Медоксова контракта.

4) Можно ли будетъ открыть для публики въ нашемъ домѣ позорищныя зрѣлища прежде истеченія срока Медоксова, если бы, напримѣръ, театръ нашъ былъ готовъ чрезъ три или четыре года и входитъ ли нашъ домъ въ право исключительное, данное Медоксу на десять лѣтъ". Въ припискѣ къ письму Коваленскаго Демидовъ говоритъ, что „колебаніе его въ разсужденіи количества суммы; а онъ желалъ бы пожертвовать тысячъ десять и больше", „не обѣщая совсѣмъ въ срокъ во что бы ни стало", такъ какъ это можетъ превзойти даже его состояніе особенно въ виду того, что „Медоксовъ театръ около 60000 и болѣе станетъ" [181]). Вопросъ о постройкѣ театра, такимъ образомъ, разростался, но такъ до конца дней и не былъ разрѣшенъ.

Между тѣмъ, еще интенсивнѣе выросталъ вопросъ о томъ, какъ быть съ выпускаемыми воспитанниками-актерами. И хотя Бецкій отказалъ нѣсколькимъ частнымъ предпринимателямъ, тѣмъ не менѣе онъ видѣлъ, что вопросъ о построеніи собственнаго театра, по высказаннымъ имъ въ послѣднемъ письмѣ причинамъ осуществимъ съ трудомъ, а воспитанники съ одной стороны уже достаточно къ театру подготовлены и съ другой по возрасту близки къ выпуску, поэтому, когда во 1779 г. къ нему обратился съ предложеніемъ относительно воспитанниковъ содержатель нѣмецкаго театра въ Петербургѣ, Карлъ Книперъ, Бецкій, наконецъ, рѣшилъ вступить съ нимъ въ соглашенія.

Карлъ Книперъ, бывшій заводчикъ и негоціантъ, содержалъ въ Петербургѣ нѣмецкую труппу, дававшую свои представленія въ деревянномъ театрѣ на Царицыномъ лугу. Задумавъ обзавестись и русской труппой, онъ обратился къ Бецкому съ предложеніемъ относительно питомцевъ и питомицъ Моск. Воспитат. Дома [182]). Можно думать, что Бецкій посѣщалъ его спектакли и зналъ его лично, такъ какъ считалъ его за „человѣка, имѣющаго знаніе и охоту и по привязанности своей къ тому умѣющаго изъ малаго представить видное съ наблюдаемою пристойностью сего заведенія" вслѣдствіе чего и рѣшилъ войти съ нимъ въ переговоры. Въ эту пору, кстати, т. е. между 1777 и 1781 гг. въ Спб. Восп. Домѣ служилъ штабъ-лекаремъ нѣкій Христофоръ Книперъ [183]); возможно, что онъ былъ родственникомъ Карла Книпера, тогда еще легче объяснить завязавшіяся между Бецкимъ и Карломъ Книперомъ отношенія. Такъ или иначе, переговоривъ съ Книперомъ, Бецкій 16 августа потребовалъ изъ Москвы реестръ всѣмъ обучающимся сценическимъ искусствамъ и музыкѣ; реестръ этотъ былъ составленъ и

2 октября подан Бецкому; Бецкій передал его Книперу. Познакомившись со списком, Книпер написал Бецкому письмо, в коромъ говорилъ, что онъ „для заведенія Россійскаго театра здѣсь въ Санктъ Петербургѣ представляетъ себя Его Высокопревосходительству; въ этомъ же письмѣ онъ перечислялъ тѣ обязательства, которыя впослѣдствіи легли въ основаніе договора. Договоръ С.-Петербургскаго Отдѣленія Московскаго Воспитательнаго дома съ содержателемъ нѣмецкаго театра Карломъ Книперомъ былъ заключенъ 28 октября 1779 г. и гласилъ слѣдующее [154]).

1) Какъ имѣтъ онъ, Книперъ, завести здѣсь въ С.-Петербургѣ россійскій театръ, то обязуется имѣть на своемъ попеченіи изъ питомцевъ и питомицъ Моск. Восп. Дома актеровъ—6; актрисъ—6; танцовщиковъ — 9; танцовщицъ — 7; да изъ музыкантовъ — 22, а всего 50.

2) Въ первые три года, потребные на ученіе и на платежъ учителямъ, немалаго иждивенія стоить будетъ, а потому содержать ихъ квартирою, платьемъ и кушаньемъ пристойнымъ и порядочнымъ образомъ ему, Книперу, на своемъ囊囊 коштѣ и притомъ, въ поощреніе ихъ, лучшимъ по успѣхамъ чинить пристойныя награжденія.

3) По прошествіи трехъ лѣтъ, каждому и каждой, по ихъ талантамъ, опредѣлять жалованье отъ 100—300 р. въ годъ, наблюдая справедливость въ заслуживаемомъ ими и тогда уже они содержать себя имѣютъ сами, но квартирою, свѣчами и надобнымъ для театра довольствовать ему, Книперу, изъ своихъ средствъ и на этомъ основаніи продолжается также 3 года. Если же изъ нихъ окажутся неспособные о томъ, по прошествіи 1-го года, представить имѣетъ въ засѣданіе Спб. Отдѣленія, дабы они напрасно время не тратили.

4) По прошествіи помянутыхъ 6 лѣтъ, если кто изъ нихъ при театрѣ остаться долѣе не пожелаетъ, таковой напередъ за полгода объявить; если и онъ, Книперъ, кого изъ нихъ удерживать не захочетъ, такимъ же образомъ поступать долженъ и таковыхъ, для дачи имъ увольнительныхъ аттестатовъ, представлять засѣданію, а которые при театрѣ согласны будутъ, съ такими онъ заключаетъ полюбовно.

5) За поступками оныхъ во все время пребыванія долженъ онъ, Книперъ, тщательно смотрѣть, всячески отвращать непристойныя и развратительныя ихъ обращенія, приводя ихъ къ порядочному поведенію, соответственному ихъ воспитанію, безъ всякой грубости и непристойности.

Если же между ними окажутся своенравные и поведенія непохвальнаго и его, Книпера, увѣщеванія и дружескіе со-

вѣты не помогутъ, то таковыхъ представлять засѣданію Спб. Отдѣленія.

6) Въ разсужденіе многихъ для сего заведенія трудовъ и издержекъ и что до истеченія 6 лѣтъ настоящихъ плодовъ ожидать отъ того еще не можно, то продолжать ему, Книперу, оное еще 4 года и во все десятилѣтіе состоять подъ протекціей и защищеніемъ Спб. Отдѣленія, почитая оное заведеніе, равно и нанятый имъ, Книперомъ, для житья тѣмъ питомцамъ домъ, принадлежащими Воспит. Дому, освободя его всѣхъ полицейскихъ должностей.

7) При отправленіи вышеозначенныхъ питомцевъ и питомицъ изъ Москов. Восп. Дома, дать ему знать отъ Опекунскаго Совѣта въ разсужденіе актеровъ и актрисъ—сколько ими комедій, трагедій и оперъ выучено и кто именно изъ нихъ въ тѣхъ пьесахъ какую роль играетъ, а при томъ если партитуры музыки отъ оперъ прислать сюда нельзя, то выслать съ нихъ вѣрныя копія. Въ разсужденіе же танцовщиковъ, прислать програмы и музыку тѣхъ балетовъ, которые они давали, а съ музыкантами прислать тѣ инструменты, на которыхъ они играютъ.

Въ прочемъ во всемъ онъ Книперъ поступать долженъ какъ честному человѣку принадлежитъ, и для исполненія по сему въ равной силѣ точная съ сего копія за подписаніемъ засѣданія ему, Книперу дана въ Санктпетербургѣ октября 28 дня 1779 года".

На слѣдующій же день копія съ этого договора и составленный Книперомъ списокъ выбранныхъ имъ питомцевъ и питомицъ были посланы въ Москву съ тѣмъ, чтобы „если на оное высокопочтеннѣйшій Совѣтъ согласиться изволитъ, то и благоволилъ, вслѣдствіе того договора, объ отправленіи сюда означенныхъ питомцевъ и питомицъ съ прописанными въ договорѣ надобностями по первому зимнему пути, учинить по благоразсмотрѣнію своему надлежащее распоряженіе и Отдѣленіе безъ увѣдомленія не оставить" [185]). На это 12 ноября члены Моск. Опек. Сов. отвѣчали Бецкому:

„разсуждая о содержаніи сего контракта и ища лучшихъ для питомцевъ выгодъ и вящшей для дома пользы сочли за не неприличное предложить о томъ же самомъ содержателю здѣшняго театра Медоксу, который и представилъ въ совѣтъ касательный до таково же содержанія тѣхъ же самыхъ нашихъ питомцевъ договоръ. Разсматривая оный находимъ мы нѣкоторыя вящшія для дѣтей выгоды, но и превосходнѣйшую пользу для дома. Ибо оному чрезъ шесть лѣтъ болѣе 8-ми тысячъ получить непремѣнно отъ него Медокса его обязательствомъ предоставляется; отъ Книпера же ни малѣйшей для дома пользы не усматривается; договоръ Медокса

тѣмъ болѣе еще привлекаетъ ко уваженію, что и самая по прежнему контракту десятая часть платимая съ возвращеніемъ лучшаго театральнаго состоянія умножитъ всеконечно, и что сіе надежнѣе отъ Медокса исполнено быть можетъ самымъ дѣйствіемъ, для того что русской театръ отъ него уже довольно заведенъ, а притомъ и выручка немалаго капитала употребленнаго имъ въ огромное зданіе, заключающее театръ съ прочими для увеселенія отдѣленіями, что до половины уже и выстроено, должно его убѣждать къ продолженію театра, а потому мы и разсуждаемъ преимущественно передъ Книперомъ препоручить сихъ дѣтей Медоксу на представляемомъ отъ него основаніи. Для усмотрѣнія же разности договоровъ и преимущества пользы отъ договора Медоксова, при семъ прилагается оный въ оригиналѣ, что и Санктпетербургскому отдѣленію отъ Совѣта сообщено и если на то будетъ согласіе Вашего Высокопревосходительства Опекунскій Совѣтъ почтенѣйше проситъ о томъ увѣдомить, въ прочемъ пребываетъ съ достодолжнымъ высокопочитаніемъ".

Нужно думать, что обратившись къ Медоксу Моск. Опек. Совѣтъ показалъ ему Книперовскій контрактъ, такъ какъ его контрактъ повторилъ дословно контрактъ Книпера, добавивъ при этомъ нѣсколько новыхъ пунктовъ и развивъ нѣкоторые изъ существующихъ. Такъ пункты 1, 2 и 3 были сохранены въ неприкосновенности; что же касается вновь введенныхъ—они гласили:

4-е.

„Въ теченіи другихъ трехъ лѣтъ если случится кому изъ нихъ болѣзнь, тѣ имѣютъ три мѣсяца получать будучи въ болѣзни изъ полнаго имъ назначеннаго жалованья, а далѣе того, когда болѣзнь продлится, производиться имъ будетъ только половинное жалованье дабы они содержать себя могли, также буде бъ случиться могло какое непредвидимое обстоятельство, которое могло бы остановить и попрепятствовать театральнымъ представленіямъ, произошло-жъ оное не отъ меня и я бы того причиною не былъ, то и въ такомъ случаѣ за все время, въ которое театральныхъ представленій не будетъ, производить имѣю единовременно на содержаніе половинное жалованье, какимъ образомъ и нынѣ съ посторонними поступаю по ихъ обязательствамъ.

и 5-е.

Если опекунскій совѣтъ согласенъ будетъ, то обязываюсь нѣкоторыхъ изъ нихъ по склонности и охотѣ, употребить къ наученію одного изъ нихъ театральной декораціонной живописи,

другого механикѣ нужной для театральнаго машиниста, третьяго бухгалтеріи, одного или двухъ кухмистерству".

Шестой пунктъ контракта Медокса повторялъ въ себѣ четвертый пунктъ контракта Книпера; слѣдующій же за нимъ пунктъ былъ дополненъ обязательствомъ со стороны Медокса

„содержать для разсмотрѣнія за оными людей добропорядочныхъ и честныхъ, въ разсужденіи чего и предоставляю на произволеніе совѣта, когда заблаго разсуждено будетъ, видѣть содержаніе ихъ и поведеніе".

Затѣмъ были введены еще два новыхъ пункта 8-й и 10-й.

8-е.

„Если бы изъ сихъ дѣтей съ актеровъ, танцовщиковъ и музыкантовъ примѣчена была особливо отмѣнная въ комъ способность, то, буде опекунскій совѣтъ согласенъ будетъ, обязываюсь на собственномъ囘 коштѣ послать таковые въ чужіе краи, для достиженія наилучшихъ въ томъ успѣховъ, на опредѣленное, по согласіи совѣта, время, съ приличествующею объ нихъ отъ совѣта къ кому надлежитъ, рекомендаціей и адресомъ.

и 10-е.

Хотя желаніе мое всегда было (дѣлая удовольствіе публикѣ прилагаемъ мы на то моими неусыпными трудами и иждивеніемъ нещадимымъ, на сооружаемое мною, съ позволенія самаго Правительства, столь пространнаго каменнаго зданія, въ которомъ заключается театръ съ прочими для увеселенія выгодными отдѣленіями), быть полезнымъ для воспитательнаго дома; но какъ сіе встрѣчающееся обстоятельство подаетъ къ тому болѣе случая, то представивъ упомянутые выгоды для препоручаемыхъ мнѣ дѣтей обязываюсь принесть и самому дому ту пользу, что за первый годъ, сверхъ десятой получаемой домомъ по первому моему контракту части отъ одного спектакля въ пользу дома, имѣю дать въ подаяніе 500 рублей, за второй 700 рублей, за третій 1000 рублей, за другіе же три года за каждый по прошествіи онаго по 2000 рублей."

Эти то измѣненія и склонили Опекускій Совѣтъ въ пользу Медокса. Однако не такъ къ нимъ отнесся Бецкій. Говорило-ли въ немъ его желаніе поставить на своемъ или, дѣйствительно, опытъ Московскихъ антрепризъ постоянно прогоравшихъ заставилъ его предпочесть меньшія, но съ его точки зрѣнія болѣе вѣрныя обязательства,— однимъ словомъ онъ отвѣчалъ 22 ноября Опекунскому Совѣту. „Сіи выгоды хотя-бъ они и вѣрны были, ничто

иное какъ только наружный блескъ привлекающій къ дѣйствительному вреду. Помянутый Медоксъ еще прошедшимъ лѣтомъ, будучи здѣсь сдѣлалъ мнѣ многія въ разсужденіи сего предложенія несравненно выгоднѣйшія и тѣхъ, кои онъ Совѣту предствилъ, но зная положеніе его и отъ оныхъ устранился. И если и вы сообразите, что сіи питомцы, а наипаче питомицы не токмо попущаемые и побуждаемые къ слабостямъ подъ руководствомъ таковымъ погубя непорочность нравовъ, принесутъ безславіе нашему дому разными безпутствами, до чего здѣсь будучи подъ строгимъ и близкимъ присмотромъ они дойти не могутъ. А притомъ если и то себѣ представите, что здѣсь по склонностямъ и охотѣ ихъ имѣя лучшихъ учителей и лучшія примѣры отъ многихъ какъ своихъ, такъ и иностранныхъ театровъ, въ своемъ искусствѣ и знаніяхъ по склонностямъ могутъ дойти до совершенства, чего въ Москвѣ имѣть не можно, то надѣюсь, что вы существительныя пользы дѣтей предпочитая денежной и можетъ быть мечтательной прибыли дома, конечно согласитеся, сдѣлавъ исполненіе по заключенному здѣшнимъ отдѣленіемъ контракту съ Книперомъ, отправить назначенныхъ поименно питомцевъ и питомицъ по первову нынѣшнему пути неотмѣнно. А притомъ если можно будетъ выбравъ съ ними же прислать двухъ учащихся портному мастерству для ученія шитья театральныхъ одеждъ, а въ прочемъ съ почтеніемъ остаюсь вашъ милостивые государи мои покорнѣйшій слуга" [186]).

Конечно, совѣту больше ничего не оставалось, какъ только подчиниться желанію Главнаго Попечителя. Итакъ, 4 декабря въ сопровожденіи надзирательницы Софіи Шитцъ были отправлены въ Петербургъ какъ записано въ документахъ—14, а какъ вытекаетъ изъ условій и помѣчено на спискѣ—13 воспитанницъ. Въ это число входили всѣ шесть воспитанницъ обучавшихся по реестру 1779 года комедіи и семь изъ числа танцующихъ: Арина Матвѣева, Аксинья Васильева, Лукерья Иванова, Прасковья Александрова, Матрена Григорьева, Анисья Иванова, перешедшая затѣмъ изъ танцовщицъ въ актрисы.

Надзирательницѣ была дана особая заботливая „инструкція", гласившая.

1-е.

„Какъ всѣ оныя ввѣряются въ единственное твое смотрѣніе для того имѣть тебѣ прилежное попеченіе о ихъ жизни и здоровіи. Беречь оныхъ отъ всякихъ вредныхъ случаевъ, какъ въ пути, такъ и на ночлегахъ имѣть всякую осторожность отъ ознобу оныхъ.

2-е.

Для ночлеговъ выбирать дворы крѣпкія и ночевать имъ въ избахъ съ возможной пристойностью, по утрамъ же вставая, по прочтеніи по обыкновенію ихъ утреннихъ молитвъ отправляться въ путь.

3-е.

Во время обѣда и ужина покупать хорошій хлѣбъ и по извѣстному ихъ употребленію пріуготовлять пищу, поить чистою и свѣжею водою или хорошимъ ржанымъ квасомъ, а не яшневымъ.

4-е.

Во всѣхъ нужныхъ случаяхъ требовать вспомоществованія въ городахъ отъ начальниковъ, въ деревняхъ же отъ управляющихъ оными, о чемъ отъ Совѣта и прошены Тверское и Новогородское Намѣстническія Правленія.

5-е.

Если отъ кого происходить будетъ денежное подаяніе, оное хранить и въ Санктпетербургское отдѣленіе представить.

6-е.

Для содержанія сихъ дѣтей въ пути выдается тебѣ двадцать пять рублей, изъ которыхъ и расходъ имѣть на пищу столько, сколько надобность того потребуетъ, извощикамъ же отъ Совѣта заплачено половинное число по ихъ договору, а другая половина заплачена будетъ отъ Санктпетербургскаго отдѣленія.

7-е.

Доѣхавъ до Санктпетербурга дѣтей сихъ представить имѣетъ въ Санктпетербургскій воспитательный домъ господину Директору Ивану Ивановичу Мюллеру, для препорученія оныхъ кдѣ надлежитъ, и все съ ними имѣющееся по реестру сдать, кому надлежитъ.

Москва. Декабря 4 дня 1779 года."

Что же касается питомцевъ, то они, въ числѣ 57 человѣкъ, отправлены были подъ смотрѣніемъ надзирателя Антона Симантовскаго и въ сопровожденіи одного солдата 7 декабря: двое изъ нихъ, впрочемъ, остались въ Москвѣ: одинъ по болѣзни, другой по склонности къ чулочному мастерству [187]). Въ составъ этихъ 57 чел. вошли по реестру 1779 года танцовальные ученики—всѣ кромѣ Саввы Андреева, Авраама Михайлова, Сергѣя Иванова 1-го и Сергѣя Иванова 2-го; всѣ драматическіе ученики и изъ музыкантовъ: скрипачи—

Алексѣй Ивановъ (Бобровъ), Григорій Николаевъ (Тепловъ), Петръ Захаровъ, Петръ Андреевъ Смирновъ и Иванъ Васильевъ Колесинъ, трубачи, валтористы и контробасисты: Иванъ Федоровъ (Горевичъ), Алексѣй Николаевъ (Березкинъ), Василій Алексѣевъ (Фартусовъ) и Климъ Матвѣевъ (Барковъ); фаготисты, кларнетисты, флейтроверсисты и гобоисты: Михайло Павловъ, Егоръ Егоровъ, Василій Ивановъ (Бобровъ), Купріянъ Федоровъ, Михайла Алексѣевъ (Бѣлковъ), Иванъ Федоровъ, Петръ Алексѣевъ (Соловьевъ) и Иванъ Андреевъ (Тембуковъ); віолончелисты и альтисты: Алексѣй Яковлевъ (Щегловъ), Филиппъ Васильевъ (Басовъ) и Федоръ Никитичъ.

После отъѣзда этихъ воспитанницъ и воспитанниковъ въ Петербургъ въ Моск. Опек. Совѣтѣ было „положено болѣе театральныхъ ученій съ принадлежащими ко оному ученіемъ музыкѣ не продолжать"; на дѣлѣ однако обученіе „изящнымъ художествамъ" продолжалось [188]).

Для прибывшихъ питомцевъ и питомицъ Книперъ первоначально нанялъ „у портного мастера Карла Фридриха Гейдемана собственный его каменный домъ, состоящей въ первой адмиралтейской части по большой Невской першпективой"; но въ мартѣ 1781 г. дѣти были отсюда вывезены и помѣщены въ новый домъ Анны Дмитріевны Резвой находившійся въ I адмиралтейской части въ луговой Милліонной.

Вскорѣ же послѣ того, какъ молодая труппа прибыла изъ Москвы и была помѣщена въ квартирѣ, Книперъ познакомился съ ея успѣхами и 20 декабря того же года Воспитательный домъ извѣщалъ Главную Полицейскую Канцелярію о томъ, что „привезенные изъ Московскаго воспитательнаго дома къ содержателю Нѣмецкаго театра Карлъ Книперу 50 воспитанниковъ будутъ производить комедіи сего декабря съ 22 числа" [189]). Къ сожалѣнію, мы не находимъ объявленій объ этихъ спектакляхъ въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ; утверждать на основаніи этого, что питомцы не играли ни въ декабрѣ, ни въ началѣ января слѣдующаго года нельзя; такъ какъ въ Вѣдомостяхъ нѣтъ объявленій и о нѣмецкихъ спектакляхъ за это время, между тѣмъ какъ, надо думать, хотя бы нѣмецкіе спектакли на святкахъ—самомъ выгодномъ для сборовъ времени—продолжались. Первое же печатное извѣстіе относится къ 19 января 1780 г., когда „на Нѣмецкомъ театрѣ", что былъ на Царицыномъ лугу къ нынѣшнему конюшенному мосту, давалась русская комедія „Скупой". Съ этихъ поръ, судя по объявленіямъ, русскіе спектакли чередовались съ нѣмецкими, причемъ первое время питомцы играли тѣ піесы, которыя были у нихъ разучены

еще въ Москвѣ. Въ виду наступившаго вскорѣ поста, спектакли Книпера какъ русскіе, такъ и нѣмецкіе прекратились и въ театрѣ давались только частые концерты при участіи всевозможныхъ своихъ и пріѣзжихъ музыкантовъ. Среди нихъ выступалъ между прочимъ, извѣстный въ то время скрипачъ Хандошкинъ, обучавшій впослѣдствіи музыкѣ питомцевъ Воспитательнаго дома. Концерты давались только по воскресеньямъ. Наконецъ, во вторникъ 21-го апрѣля, когда спектакли возобновились, была дана комедія „Такъ и должно" и новый балетъ г. Розетти „Лагерь въ полѣ"; обѣ вещи были разучены вновь. Въ этомъ сезонѣ воспитанники больше не играли. Эти піесы съ воспитанниками проходилъ, вѣроятно, первый Россійскій придворный актеръ Иванъ Афанасьевичъ Дмитревскій, который передъ началомъ слѣдующаго сезона, а именно 15 августа 1780 г. и заключилъ съ Книперомъ условія относительно обученія его актеровъ сценическому искусству. Пункты условій были слѣдующіе.

1-е. Обязуюсь я обучать его актеровъ и актрисъ театральной акціи и декламаціи со всевозможнымъ радѣніемъ, полагая имъ наставленія двѣнадцать разъ въ мѣсяцъ, каждый разъ по три часа, въ тѣхъ піесахъ, кои господинъ содержатель самъ назначитъ.

2-е. Въ разсужденіи же новыхъ піесъ обязываюсь я по выученіи ролей поставить въ состояніе актрисъ его всякую новую пяти-актную піесу, которую господинъ содержатель назначитъ давать публикѣ черезъ мѣсяцъ, всякую трехъ-актную черезъ три недѣли, въ одинъ же актъ чрезъ двѣ недѣли.

3-е. За сіи труды мои обязывается онъ г-нъ Книперъ платить мнѣ по пятидесяти рублей на мѣсяцъ, то есть за помянутые двѣнадцать лекцій. Если же въ продолженіи мѣсяца почту я за нужное дать имъ и болѣе двѣнадцати лекцій, то за сіи излишнія не имѣю я права требовать особливой платы, довольствуясь въ мѣсяцъ условленными пятидесятью рублями, кои по окончаніи мѣсяца получить имѣю.

4-е. На время случающихся моихъ отлучекъ изъ Петербурга, какъ актеры не могутъ имѣть отъ меня наставленія, такъ и плата мнѣ оставлена будетъ по мое возвращеніе" [190]).

Представляя впослѣдствіи, 16 августа 1785 г. „чистосердечнѣйше всѣ обстоятельства исторіи" своей съ Книперомъ, „все доносимое" запечатлѣвая „совѣстью и честью", Дмитревскій въ своемъ письмѣ къ А. В. Храповицкому говорилъ о своей педагогической дѣятельности слѣдующее. „Училъ я ввѣренныхъ г-ну Книперу питомцевъ и питомицъ не по двѣнадцати разъ въ мѣсяцъ, какъ въ условіи сказано, но почти каждый день передъ

полуднемъ и послѣ полудня по два раза, такъ что въ первый годъ поставилъ я на театрѣ его 28 піесъ щитая оперы, комедіи большія и малыя. Г. Книперъ въ разсужденіи игры одолженъ успѣхомъ своего театра ни кому иному, какъ моему трудолюбію и старанію. Въ сей истинѣ ставлю свидѣтелемъ совѣсть г-на Книпера. Но за сіи труды заплатилъ онъ мнѣ одними почти обѣщаніями, ибо въ два года я пять мѣсяцевъ вмѣсто 1450 руб. по условію, едва получивъ отъ него и то по малымъ суммамъ 340 руб. Видя отъ него худой платежъ, для облегченія его уступилъ я ему добровольно по 10 руб. на мѣсяцъ, но за сіе снисхожденіе платилъ онъ мнѣ еще хуже прежняго. Въ теченіе двухъ годовъ съ лишкомъ весьма часто утолялъ я правильныя питомцевъ жалобы на г-на Книпера, содержалъ театръ въ порядкѣ, и дѣти исполняли свою должность больше по уваженію ко мнѣ, нежели по воздаянію, получаемому отъ содержателя“ [191]).

Кромѣ Дмитревскаго, въ силу условій, были еще и другіе преподаватели, но имена ихъ не запечатлѣлись въ дѣлахъ и дошло до насъ только имя Василія Пашкевича [192]), бывшаго придворнымъ скрипачемъ сначала во второмъ, а затѣмъ камеръ-музыкантомъ въ первомъ оркестрѣ на жалованіи 200—500 руб. въ годъ; онъ былъ композиторомъ, сочинилъ музыку къ оперѣ „Несчастіе отъ кареты“ и хоры 3-го дѣйствія къ историческому представленію „Начало управленія Олега“ [193]).

Когда открылся осенній сезонъ,—неизвѣстно; первое же объявленіе въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ относится къ воскресенью 11 октября когда игралась опера „Изобличенный колдунъ, или за бездѣльку ссора“. Въ этомъ сезонѣ нѣмецкія представленія, видимо, почти не давались въ этомъ театрѣ; по объявленіямъ извѣстно только семь спектаклей, причемъ съ 3 февраля 1781 года измѣнилась и редакція объявленій. Сначала всегда печатали „на Нѣмецкомъ театрѣ“ будетъ представлена та или иная русская или нѣмецкая пьеса, а теперь стали печатать въ одномъ и томъ же объявленіи слѣдующее: „на Россійскомъ театрѣ“ будетъ играно то-то; „на Нѣмецкомъ театрѣ“ то-то; возможно поэтому, что нѣмецкіе спектакли эмигрировали даже въ другое помѣщеніе (Сухопутный Шляхетный Корпусъ?).

Съ наступленіемъ поста спектакли вновь прекратились и впредь въ этомъ зданіи въ виду его ветхости уже не возобновлялись. Въ № 27 СПБ. Вѣдомостей, въ пятницу 2 апрѣля 1781 г., было напечатано объявленіе: „бывшіе на Царицыномъ лугу спектакли съ 5 числа сего мѣсяца, за перестройкою тамъ театра, представляемы будутъ на театрѣ сухопутнаго шляхетнаго кадетскаго корпуса“.

Вопросъ о ремонтѣ былъ возбужденъ Опек. Совѣтомъ, который, „имѣя о всемъ, что до В. Д. принадлежитъ, попеченіе" просилъ Бецкаго исходатайствовать разрѣшеніе Государыни перестроить театръ, такъ какъ „за ветхостью весьма не безопасенъ", а въ то же время „воспитанники въ тѣхъ представленіяхъ пріобрѣли не малое знаніе, что публика съ отличнымъ удовольствіемъ всегда видѣть желаетъ", что, впрочемъ, Бецкому не безызвѣстно; продолженіемъ же этихъ спектаклей они могутъ „при помощи человѣколюбивыхъ занятій доставить какъ публикѣ удовольствіе и воспитанникамъ случай къ доставленію въ представленіяхъ желаемаго совершенства, такъ и дому не малую пользу" [194]).

6 марта Бецкій доложилъ объ этомъ Государынѣ. Государыня „соизволила дозволить состоящей на Царицыномъ лугу обветшалой нѣмецкой театръ перестроить иждивеніемъ восп. дома". Постройка велась при помощи Канцеляріи отъ Строеній домовъ и садовъ, и продолжалась до 10 октября, когда театръ былъ открытъ вновь. Открытіе театра было оповѣщено въ СПБ. Вѣдомостяхъ.

„Послѣ завтра, т. е. 10 октября, въ построенномъ на Царицыномъ лугу театрѣ будетъ первое Россійское представленіе". Одинъ изъ современниковъ, гувернеръ князя А. Б. Куракина, Пикаръ, въ своемъ письмѣ къ нему [195]) описалъ впечатлѣніе какъ отъ самаго спектакля, такъ и отъ театральнаго зданія.

„Въ прошлое воскресенье (т. е. 10 октября), писалъ онъ, было открытіе новаго театра, построеннаго противъ Лѣтняго сада на томъ же мѣстѣ, гдѣ стоялъ нѣмецкій театръ, представленіемъ русской трагедіи. Театръ построенъ въ новомъ родѣ, совершенно еще неизвѣстномъ въ здѣшнемъ краѣ. Сцена очень высока и обширна, а зала, предназначенная для зрителей, образуетъ три четверти круга. Ложъ не имѣется, но кромѣ паркета и партера со скамейками, сдѣланъ трехъ ярусный балконъ, возвышающійся одинъ надъ другимъ и окружающій залу безъ всякихъ промежутокъ. Живопись очень красива и видъ весьма хорошъ, когда, при входѣ, видишь зрителей, сидящихъ какъ въ древности, амфитеатрально. Кромѣ главнаго подъѣзда сдѣланы еще шесть выходовъ, весьма пространныхъ и такъ устроенныхъ, что въ случаѣ пожара, публика можетъ выдти въ нѣсколько минутъ. Всѣ весьма довольны этимъ изящнымъ и помѣстительнымъ новымъ увеселительнымъ зданіемъ, которымъ они обязаны генералу Бецкому.

Директоръ театра, по неосторожности разрѣшившій актерамъ въ пьесѣ „Сибирякъ" нарядиться въ русскіе мундиры, получилъ за это выговоръ съ повелѣніемъ отнюдь имъ этого не дозволять, въ какомъ бы то ни было представленіи".

Въ томъ же году Пикаръ писалъ Куракину объ этомъ театрѣ слѣдующее. „Кромѣ обычныхъ трехъ еженедѣльныхъ представленій, въ новомъ театрѣ близъ Лѣтняго сада, будетъ еще четвертое. Такое количество этихъ представленій причиняетъ имъ обоюдный вредъ, такъ какъ большая часть дворянъ должна быть по вечерамъ при дворѣ, и по этому каждодневныя представленія постоянно будутъ пусты". Но въ слѣдующемъ письмѣ онъ замѣчаетъ, что „Россійскій театръ весьма усердно посѣщается и тѣмъ причиняетъ большой ущербъ другимъ театральнымъ представленіямъ". Дѣйствительно, Книперъ за годъ выручалъ валового сбора отъ 20—27 тысячъ руб. Перестроивъ театръ Опек. Совѣтъ 1-го ноября 1781 года заключилъ съ Книперомъ контрактъ „о содержаніи его" на слѣдующихъ новыхъ кондиціяхъ.

1-е.

Содержать ему, Книперу тотъ театръ, считая сего ноября съ 1-го числа четыре года, и театральныя дѣйствія представлять на ономъ россійскія, упражняя въ томъ имѣющихся у него отъ воспитательнаго дома воспитанниковъ и воспитанницъ, а въ большее публики удовольствіе дозволить и иностраннымъ, какъ то италіанскимъ, и концерты, маскерады и прочее по его Книпера добровольному въ томъ съ ними соглашенію и условію.

2-е.

За содержаніе того театра въ показанные четыре года, платить ему, Книперу въ Опекунскій Совѣтъ по двѣ тысячи рублевъ въ годъ, а чтобъ не тягостно ему было по тому количеству денегъ вдругъ вносить, то начавъ сего ноября съ 1-го числа получать отъ него какъ съ россійскихъ, такъ и со всѣхъ другихъ спектаклей по двадцать рублевъ съ каждаго, казначею; и въ которомъ году до прошествія онаго получая по тому числу, вышесказанные двѣ тысячи рублевъ соберутся, то болѣе уже не требовать, а начинать другія двѣ тысячи рублевъ послѣдующаго ноября съ 1-го числа; буде же иногда той суммы не выберется то въ послѣднемъ, то есть въ октябрѣ мѣсяцѣ дополнить; дабы непремѣнно каждый годъ полныи двѣ тысячи получены были. А если онъ Книперъ возможетъ иногда сверхъ того какое количество, то есть пять сотъ, или тысячу, или же и болѣе внесть, оные отъ него принимать же; но въ послѣдующей потомъ годъ оныхъ уже не требовать.

3-е.

При всемъ томъ имѣть ему надлежитъ чистоту и для отвращенія всякихъ непорядковъ, могущихъ быть отъ пріѣзжающихъ

и приходящихъ, ради наблюденія приличествующей благопристойности, требовать ему пристойную полицейскую команду отъ куда надлежитъ.

4-е.

Паче же всего имѣть крѣпкую предъ осторожность отъ пожарнаго случая, чего для всегда имѣть пожарныя заливныя трубы съ довольною водою, со всякими инструментами и людьми.

5-е.

Если опекунскій совѣтъ усмотритъ какое въ содержаніи того театра, и въ платежѣ вышеназначеннаго количества денегъ неисправность или паче чаянія приключится ему Книперу смерть, и наслѣдники его по сему контракту исполнять будуътъ не въ состояніи, въ такихъ случаяхъ предоставляетъ Совѣтъ себѣ право и прежде вышепоказаннаго четырехъ мѣсячнаго срока, въ соблюденіе употребленной на построеніе того театра отъ воспитательнаго дома суммы, сдѣлать противъ сего контракта отмену, и во всемъ поступить по своему благоразсужденію, въ прочемъ Опекунскій Совѣтъ полагается на его Книпера вѣрность и попеченіе, въ чемъ онъ и подписуется. Для исполненія же по сему, дана ему Книперу точная съ сего копія.

Не успѣлъ, однако, Воспитательный Домъ перестроить театръ, какъ у Императрицы созрѣлъ планъ о пріобрѣтеніи его въ вѣдомство Дирекціи Театровъ. Въ силу этого, 9 ноября того же 1781 г. Безбородко писалъ Ив. Ив. Бецкому о желаніи Е. И. В. получить „счетъ сколько употреблено отъ Воспитательнаго Дома Денегъ на передѣлку театра, построеннаго на Царицыномъ лугу". Отвѣтъ требовался немедленно и настолько поспѣшный, что было велѣно: „если Бецкаго дома нѣтъ, то чтобъ скорѣе, какъ можно сыскать, гдѣ бы онъ ни былъ, а какъ въ то время находился онъ въ Совѣтѣ Общества благородныхъ дѣвицъ, то письмо было ему доставлено туда. Прочитавъ это письмо, Бецкій на слѣдующій же день писалъ А. Д. Ланскому слѣдующее.

„Изъ сего заключить я могъ, что Ея Величества есть благоволенье купить оный театръ, но какъ сего никоимъ образомъ учинить не возможно безъ нарушенія святыни заключеннаго предъ симъ за два года, а потому и общественнаго предмета, контракта о чемъ обнародованными указаніями неоднократно подтверждаемо было, то не понимая какимъ образомъ противное сему внушено быть могло, а полагая что одна только неизвѣстность причиною того, почитаю за нужное все объяснивъ просить Ваше Превосходительство представить Е. И. В. какъ то слѣдуетъ, а именно:

Еще въ началѣ царствованія блаженной памяти государыни Императрицы Елизаветъ Петровны на семъ лугу построенъ деревянный сарай для манежа изъ коего, уже довольно обвѣтшалаго сдѣланъ театръ, гдѣ играны были разные иностранные представленія, а наконецъ и россійскіе, питомцами воспитательнаго дома. Но какъ сей театръ часъ отъ часу приходя въ большую обвѣтшалость угрожалъ паденіемъ, такъ что и пріѣзжающіе зрители подвергалися опасности, то отъ меня каждый годъ было велено подкрѣплять разными деревянными надѣжными подпорами и чтобъ прошедшаго года карнавалъ проводить безъ опасности то сдѣланы были и желѣзныя укрѣпленія; на послѣдяхъ видя что въ скоромъ времени уже ничто отъ паденія не можетъ избавить изпросилъ я Высочайшее Е. В. соизволеніе оный перестроить что, получа повелѣніе и исполнено деньгами воспитательнаго дома съ поспѣшностью, дабы въ наступающій нынѣ карнавалъ не могли быть остановлены разные какъ иностранные, такъ и россійскіе публичные позорища, которые равно какъ и прежде безъ всякой отмѣны и на семъ театрѣ нынѣ продолжаются о чемъ усмотрѣть изволите изъ приложеннаго при семъ екстракта и точной копіи съ контракта заключеннаго въ 1779 году съ содержателемъ принявшемъ отъ воспитательнаго дома на свое собственное содержаніе 53 обоего пола питомцевъ, а ныне обязавшимся въ добавокъ дому договору платить съ каждаго спектакля по 20 рублей вмѣсто должной четвертой части, которые для облегченія таковыхъ содержателей никогда по имѣющейся привилегіи воспит. дома я не бралъ, желая чтобъ и здѣшній могъ быть въ состояніи приводя въ большее совершенство россійскій театръ заслуживать удовольствіе общества которое онъ представленіями національныхъ позорищъ на чемъ пріобрѣтать употребляя великое стараніе... и на наемъ капельмейстеровъ, танцовальныхъ мастеровъ и искуссныхъ актеровъ для обученія питомцевъ помянутый содержатель, если продажею лишится сего театра, то нарушеніемъ заключеннаго контракта будетъ онъ приведенъ въ бѣдственное состояніе утратою всей надѣжды возвратить то что онъ употребилъ для доставленія обществу національнаго театра не препятствующаго ни мало иностраннымъ позорищамъ.

При семъ еще осмѣливаюсь повторить, что нынѣ послѣ построенія помянутаго театра нѣтъ ни малѣйшей противъ прежняго перемѣны. И тѣ же спектакли представляются и такъ же содержатель остался и на томъ же самомъ основаніи контракта заключеннаго съ нимъ за два года передъ симъ. Вся разность состоитъ только въ томъ, что на мѣсто стараго построенъ новый театръ, за который въ поворотъ своихъ издержекъ воспитательный домъ

будетъ получать только по 20 рублей за каждый спектакль. Тѣмъ издержкамъ щетъ при семъ же прилагается“ [196]).

А на слѣдующій послѣ этого письма день Бецкій былъ во дворцѣ и подалъ Государынѣ докладъ аналогичный приведенному только что письму съ добавленіемъ, что „если Высочайшая воля будетъ приказать заплатить за тотъ театръ деньги, то дерзаю всеподданнѣйше просить о повелѣніи сохранить помянутый контрактъ съ прибавкою къ нему „въ своей силѣ“ [197]). Очевидно хлопоты Бецкаго увѣнчались успѣхомъ, такъ какъ покупка театра была отсрочена на два года. Спектакли въ театрѣ Книпера, возобновленные 10 октября 1781 года, судя по объявленіямъ въ Вѣдомостяхъ, продолжались до 24 сентября 1782 года, послѣ чего, надо думать, прекратились, хотя 2 декабря 1782 г. и было помѣщено въ Вѣдомостяхъ объявленіе о продажѣ годового абонимента ложъ „на Россійскіе спектакли въ театрѣ на Царицыномъ лугу“. Среди спектаклей Книпера надо отмѣтить одинъ, данный въ воскресенье 22 мая 1782 года въ бенефисъ актеровъ. Въ Вѣдомостяхъ было напечатано.

„Зборъ сего вечера дирекціею опредѣленъ на учрежденіе суммы отдачею въ сохранную казну Импер. Восп. Дома для приращенія процентами, дабы изъ оной современемъ изъ упражняющихся при театрѣ актеровъ и прочихъ таковымъ, кои по старости лѣтъ или по другимъ какимъ обстоятельствамъ продолжать службу не будутъ, въ состояніи производить пенсію, чего для и впредь каждый годъ въ Маіѣ мѣсяцѣ въ пользу ихъ спектакль представляемъ быть имѣетъ, уповая, что почтенѣйшая публика съ обыкновенною благосклонностью сіе предпріятіе дирекціи подкрѣпить не оставитъ“.

За все это время бенефисныхъ спектаклей больше не было, да и неизвѣстно, поступилъ ли сборъ по назначенію. Тѣмъ не менѣе, устройство подобнаго спектакля чрезвычайно знаменательно въ исторіи отечественнаго театра: это былъ первый спектакль въ пользу русскихъ частныхъ престарѣлыхъ актеровъ.

До насъ дошелъ составъ и бюджетъ труппы за это время. Въ реестрѣ „кому именно находящимся при россійскомъ театрѣ питомцамъ и питомицамъ опредѣляется въ годъ жалованья 1782 года Генваря отъ 1-го числа и кому жъ впредь до усмотрѣнія остаться на содержаніи господина Книпера“ значится слѣдующее.

Антону Михайлову (Крутицкому) . .	250	руб.
Ивану Николаеву (Синявину)	150	„
Козме Иванову (Гамбурову)	180	„
Якову Алексееву (Колмакову)	150	„
Алексѣю Евстратьеву (Волкову) . . .	180	„

Максиму Яковлеву (Волкову)	150	руб.	
Сергею Ефимову (Рахманову)	120	„	
Ивану Анисимову (Галенкову)	100	„	
Егору Егорову	100	„	Онымъ двумъ остаться на содержанiи г. Книпера.
Купріяну Яковлеву (Дамскому) . . .	100	„	

Актрисамъ:

Дарье Архиповой (Демидовой)	150	руб.	Сверхъ того имѣютъ отъ господина Книпера столъ.
Анне Гавриловой (Крутицкой)	150	„	
Анне Андреевой (Милевской) . . .	120	„	
Христине Федоровой (Логиновой) . .	120	„	
Афимье Дементьевой (Рахмановой) . .	100	„	
Наталье Ивановой (Драницыной) . .	150	„	

Итого драматическая труппа стоила . . . . . . 2070 руб. въ годъ.

Танцовщицамъ:

Аринѣ Матвеевой (Собакиной)	150	руб.	Сверхъ того имѣютъ отъ господина Книпера столъ.
Марье Васильевой (Кудрявцевой) . .	150	„	
Анисье Васильевой (Гамбуровой ?) . .	100	„	
Прасковье Александровой (Зайцовой)	100	„	
Анисье Ивановой (Лавровой)	100	„	
Матрене Егоровой (?)	100	„	
Анне Ивановой (?)	100	„	
Лукерье Ивановой (Волковой)	100	„	

Танцовщикамъ:

Ивану Лаврентьеву (Еробкину) . . .	200	руб.
Гавриле Иванову (Райкову)	180	„
Василью Михайлову (Балашову) . . .	150	„
Алексею Иванову (Беляеву)	150	„
Алексѣю Митрофанову (Озерову) . .	150	„
Ивану Никитину (Михайлову ?) . . .	100	„
Гавриле Петрову (Вранецкому) . . .	100	„
Ивану Петрову (Мясникову)	100	„
Алексею Кононову (Сиверсову) . . .	100	„

Итого балетная труппа стоила . 2090 руб. въ годъ.

Музыкантамъ:

Алексею Боброву	250	руб.
Леву Васильеву (Колесину)	150	„
Михайле Алексееву (Белкову)	120	„
Алексею Яковлеву (Щеглову)	120	„

Илье Иванову (Киткину)	100	руб.
Григорью Николаеву (Теплову) . . .	120	„
Климу Матвееву (Баркову)	100	„
Филиппу Васильеву (Барсову)	100	„
Петру Андрееву (Смирнову)	100	„
Петру Алексѣеву (Салавьеву)	100	„
Ивану Федорову (Горевичу)	100	„
Ивану Андрееву (Тембукову)	100	„
Василью Фартусову	100	„
Александру Николаеву (Берескину) .	100	„
Василью Боброву	100	„
Андрею Иванову (Соколову)	100	„

Онымъ семи остаться на содержаніи господина Киппера.

Итого оркестръ стоилъ . . 1160 руб. въ годъ.

Итакъ бюджетъ труппы въ 40 человѣкъ равнялся 5520 руб.

На такихъ условіяхъ дѣло велось только до конца 1782 г., когда стали выплывать наружу одни недочеты за другими. Недовольство Книперомъ росло постепенно и въ концѣ концовъ, 51 декабря 1782 года, было занесено въ журналъ Опекунскаго Совѣта слѣдующее.

„Книперъ обязался

1-е. Учинить дабы они (т. е. воспитанники) втомъ кчему определены, отъ времени до времени приобретали большее успѣхи; но сего онъ не исполнилъ, ибо воспитанники при театре вмузыкальной части занеимениемъ порядочнаго учителя, втомже положении искусства находятся, вкоторомъ и приехали, а сверхъ того и инструментовъ непокупаетъ вновь, накоторыхъ воспитанники играли, отъ вращаютъ слухъ зрителей, и о протчихъ частехъ театра, какъ то дѣйствія и танцованія весьма немногии оказали успехи; 2-е заповедениемъ питомцевъ и питомицъ смотреть и всячески отъ вращать отъ непристойныхъ и совратительныхъ обращеніи, но извѣстно до какихъ къ безславию воспитанія, порочныхъ поведеній и распутствъ, вчемъ и самъ содержатель участникъ, допущены обоего пола питомцы долженствующие вразсужденіи неиспытанности ихъ всовете иметь искусное путеводство безкотораго ихъ погибель неминуема. 3-е содержать ихъ квартирою платьемъ и кушеньемъ порядочнымъ образомъ; на многие въ томъ недостатки, даже на неимение кроватей, и впокояхъ должной теплоты питомцы всовете жалобы приносятъ. 4-е платить за театръ подве тысячи, внося по двадцати рублей скаждаго спектакля, сию уплату производилъ онъ попринужденію отъ совета, что доказываетъ ево неохоту кподоговору платить и впредь надобровольную его заплату полагатся

невозможно, о семъ и въ заключенномъ снимъ контракте постановлено, что естли опекунскій советъ усмотритъ какую всодержаніи того театра, и вплатеже денегъ неисправность втакомъ случае предоставляетъ себѣ право, и прежде срока всоблюдение употребленной на построение того театра отъ воспитательнаго дома суммы зделать противъ того контракта отъмену, и вовсемъ поступать по своему благоразсужденію, вслѣдствіе чего съ согласія Его В-ства господина главнаго Попечителя положили: въ содержаніи театра и обоего пола питомцовъ оному Книперу... ныне отказать". Въ журналъ не были занесены еще другія недовольства, правда, не столь важныя, о которыхъ говорятъ другіе документы и которыя сыграли, видимо, также свою роль въ нарушеніи этихъ контрактовъ. Такъ съ одной стороны, находили, что Книперъ не имѣетъ права пользоваться доходомъ съ буфета, имѣвшагося при театрѣ, но что этотъ доходъ принадлежитъ Восп. Дому; затѣмъ, были недовольны тѣмъ, что, одолживъ у В. Д. 1500 руб., онъ долгое время ихъ не возвращалъ; кромѣ того тѣмъ, что онъ пользовался пожарной трубой, принадлежавшей В. Д. и т. д. [198]).

Свидѣтельство Дмитревскаго подтверждаетъ справедливость обвинительныхъ пунктовъ въ резолюціи Оп. Совѣта.

„Я послѣ его получилъ питомцевъ безъ ученія, въ сущемъ безпорядкѣ, въ долгахъ, въ бѣдности, писалъ Дмитревскій, и лутчее послѣ него осталось мнѣ наслѣдство то, что я нашелъ трехъ дѣвушекъ беременными, которые останавливая спектакли здѣлали мнѣ не малый убытокъ" [199]). Оказывается, Книперъ „развращалъ ввѣренныхъ ему дѣвицъ и собою, и продавая ихъ другимъ за деньги".

Въ отвѣтъ на сдѣланныя Совѣтомъ противъ пунктовъ договора примѣчанія, Книперъ, однако, возражалъ.

„Въ музыкальной части былъ у меня учителемъ Василій Алексѣевичъ Пашкевичъ, музыкантъ знающій, который какъ для придворнаго театра, такъ и для партикулярныхъ компановалъ разныя музыкальныя сочиненія, во успѣхахъ же питомцевъ, какъ въ сей наукѣ, такъ и во всѣхъ другихъ, отдается онъ на судъ всѣхъ знающихъ людей и вообще всей публики, которая ихъ видѣла при пріѣздѣ ихъ и нынѣ; инструменты надобные по требованію г. Пашкевича покупаны были безъ всякихъ оговорокъ и замедленій, что какъ онъ такъ и питомцы засвидѣтельствовать должны, а куплено слѣдующее: одинъ контръ басъ, два виолончелла, двѣ флейты, двѣ валторы, два гобоя, одна скрипка, одинъ клавесинъ и одинъ клавиръ. Въ оркестрѣ же оставлялъ г. Пашкевичъ мѣсто для того, чтобы питомецъ Алексѣй Бобровъ, которому справедливость отдать должно, что онъ отмѣнно въ своей наукѣ успѣлъ, отъ времени до

времени дошелъ до дирижированія оркестра. Какъ въ сей части, такъ и въ другихъ конечно, не всѣ могли здѣлаться чрезвычайными, ибо во всѣхъ наукахъ въ свѣтѣ малое число доходитъ до совершенства.

О безпутныхъ и порочныхъ поведеніяхъ какъ питомцевъ, такъ и питомицъ можетъ быть и болѣе разговору нежели правды, и ежели нѣкоторыя попадали въ какія по незнанію свѣта или пренебреженію добрыхъ совѣтовъ погрѣшности, что нерѣдко дѣлается и въ отцовскомъ домѣ и подъ глазами осторожнѣйшихъ родителей, о томъ совѣту дано было знать и прошено, что на отвращеніе того мѣры взяты были, что и съ нѣкоторыми учинено было, какимъ образомъ я самъ участникомъ сдѣлался, о томъ мнѣ неизвѣстно, и въ своей невинности съ чистою совѣстью отдаюсь на всякой судъ.

Питомцы уже цѣлый годъ съ согласія совѣта положены были на денежной окладъ, слѣдственно не имѣли право требовать кроватей, а что не только онѣ куплены были но и все другое надобное, о томъ справиться можно у ихъ самихъ и у всѣхъ людей, которые въ домѣ находились; печи топятся всякой день, но ночью у меня запрещено было, опасаясь пожару".

Что же касается уплаты денегъ Восп. Дому, то „за прошедшей годъ уже контрактованныя 2000 всѣ уплачены были 14 числа мая, а за нынешной годъ щитая съ перваго ноября за оба мѣсяца, какъ по роспискамъ присланнаго изъ опекунскаго совѣту сержанту уплачено 340 а за наемъ только за оные два мѣсяца слѣдуетъ 333.

Въ прочемъ мнѣ очень непонятно, что почтенной совѣтъ нѣсколько дней назадъ предлагалъ мнѣ до сроку старыхъ контрактовъ новой. Съ перемѣною кондиціи, обѣщавъ мнѣ пожаловать оной для разсмотрѣнія, вдругъ перемѣнилъ мысли, далъ мнѣ сіи примѣчанія, контракты уничтожаетъ самовластно, не принимая отъ меня никакова оправданія, приводя меня такимъ поступкомъ, какъ все сіе заведеніе завелъ я на своемъ иждивеніи, и на то какъ человѣкъ не капиталистъ употребилъ и чужое въ крайное разореніе, ибо всѣ мною заведенныя вещи суть таково роду, что оніи въ городѣ кромѣ сего предпріятія, хотя стоили много денегъ, почти никакой цѣны не имѣютъ. Да сверхъ того первое заведеніе натурально во всемъ требовало такіе расходы, которые и въ будущія лѣта возвратить ожидалъ". Тогда Совѣтъ, считая договоръ не болѣе, какъ „домашнимъ обязательствомъ", не желая прибѣгать къ судебной власти или жалобѣ, но имѣя возможность такимъ путемъ его „подвергнуть жестокому наказанію, однакожъ слѣдуя человѣколюбію, хотѣлъ лучше порочнаго отъ себя удалить, нежели погубить", вслѣдствіе чего и нарушилъ, въ концѣ концовъ, заключенный съ нимъ конт-

рактъ. Такъ по крайней мѣрѣ, объясняетъ этотъ инцидентъ Ив. Ив. Бецкій [200]).

Между тѣмъ, предвидя развязку съ Книперомъ, И. А. Дмитревскій рѣшилъ взять эту антрепризу въ свои руки. Въ виду этого, онъ обратился въ Дирекцію Придворныхъ Театровъ къ В. И. Бибикову съ просьбой „дать ему позволеніе вступить въ правленіе театра, составленнаго изъ питомцевъ и питомицъ Имп. Восп. Дома, которое ему принять на себя" и было разрѣшено 29 декабря того же 1782 г. „лишь только бъ оное не препятствовало возлагаемымъ на него при придворномъ театрѣ должностямъ" [201]). Заручившись такимъ разрѣшеніемъ Дмитревскій „объявилъ Совѣту желаніе свое принять въ свое смотрѣніе всѣхъ тѣхъ воспитанниковъ и воспитанницъ также и театръ взять въ свое содержаніе". Въ отвѣтъ на это Оп. Совѣтъ „будучи довольно известенъ о честномъ и похвальномъ его, Дмитревскаго поведеніи неменше какъ и способности ево кприведенію какъ обоего пола воспитанниковъ влутчее состояніе, какъ состороны успеховъ втомъ, кчему они определены, такъ и вразсужденіи ихъ поведенія соответственно воспитанію", призналъ „несравненно полезнее поручить оныхъ воспитанниковъ всмотренне ево гдна Дмитревскаго", вслѣдствіе чего и постановилъ отдать ему воспитанниковъ и театръ на тѣхъ же условіяхъ, что и Книперу [202]); въ тотъ же день Дмитревскій и Книперъ были призваны въ Совѣтъ и имъ было объявлено это рѣшеніе [203]).

Переходъ театра изъ рукъ Книпера въ руки Дмитревскаго, само собой, возбудилъ не мало всяческихъ толковъ и пересудъ. Съ точностью разобраться въ этомъ инцидентѣ невозможно, но въ одномъ изъ своихъ писемъ Дмитревскій говорилъ объ этомъ слѣдующее. „Я никогда не имѣлъ намѣренія отнять театръ, какъ Г. Книперъ въ публикѣ послѣ разглашалъ обо мнѣ; но сіе случилось отъ него же самого къ моему чистосердечному раскаянію, а напаче по теперешнимъ обстоятельствамъ, вотъ какимъ образомъ.

Въ октябрѣ мѣсяцѣ прошлаго 1782 года, Г. Книперъ здѣлалъ мнѣ предложеніе чтобъ я заведеніе его, то есть театральную гардеробу и декораціи купилъ. По многодневныхъ и многократныхъ моихъ отрицаніяхъ спросилъ я наконецъ о ценѣ: Г. Книперъ сказывая, что заведеніе его стоитъ ему 18000 руб., чему я никакъ не вѣрилъ, ибо человѣкъ не имѣвшій ни своего иждивенія, ни кредиту и другихъ по многимъ притчинамъ, ни званія въ театральныхъ дѣлахъ не могъ отваживать толь знатной суммы, просилъ съ меня 12000, чрезъ нѣсколько дней 10000, а наконецъ и 8000 руб. По таковыхъ переговорахъ ни на чемъ еще положительно не утвержденныхъ, желалъ я, чтобъ онъ показалъ мнѣ всѣ вѣщи, кои про-

даетъ. Почти шесть недѣль прошло, что онъ мнѣ ихъ, а наипаче гардеробы, которой количества и качества со всѣмъ я не зналъ, не показывалъ, подсылая между тѣмъ своихъ друзей кои къ покупкѣ весьма прилѣжно меня уговаривали.

Между тѣмъ вѣдомость, что Г. Книперъ продаетъ мнѣ театръ, разнеслась по городу, питомцы тому радовались, публика казалась довольна, и ИМПЕРАТОРСКАГО воспитательнаго дома Опекунскій Совѣтъ, давно уже на Г-на Книпера негодовавшій за неисполненіе его контрактовъ, услышавъ мое согласіе на управленіе театра препоручилъ мнѣ и питомцевъ и театръ въ полное мое распоряженіе.

Во время сихъ произшествій, осмотрѣлъ я Гардеробу и протчія продаваемыя вещи, и не могъ надивится какую самую старую ветошь и тряпье можно было цѣнить въ толь великую сумму.

Французскія платья хотя стоили нѣкоторой цѣны, но они не купленныя, но отъ благодѣтелей театра, или на театръ или питомцамъ, какъ сказываютъ, подаренныя. Не многія скудныя балетныя платья, кои г. Книперъ шилъ, были въ томъ же состояніи какъ и теперь: малое число декорацій, кромѣ передней завѣсы ни что иное были какъ ветхіе съ нѣмецкаго театра остатки; а что всего чуднѣе, г. Книперъ продавалъ мнѣ за свои, и тѣ придворнаго театра декораціи и платья, кои въ тогдашнее время по разнымъ случаямъ на вольномъ театрѣ очутились, и тѣ самыя платья ноты, инструменты и вещи, кои ему отъ воспитательнаго дома вмѣстѣ съ дѣтьми присланы были. Короче сказать, да повелѣно будетъ оцѣнить всѣ театральныя г. Книперу прямо принадлежащія вещи, онѣ находятся всѣ въ цѣлости и теперь подъ смотрѣніемъ портного Корта, я увѣренъ что ни кто, ниже самъ г. Книперъ по совѣсти не оцѣнитъ ихъ больше, и то для театра какъ въ 2500 руб., что г. Книперъ и доказалъ: ибо занимая деньги въ Ломбардѣ, не заложилъ своей Гардеробы больше какъ въ 2000 руб.

Управленіе театромъ могъ бы я получить двѣ недѣли прежде 1-го генваря 1785 года, но желая показать услугу г-ну Книперу, просилъ я опекунскій совѣтъ, что бъ онъ пользовался театромъ до новаго года. Г. Книперъ самъ не запрется, что по просьбѣ его послѣдніе четыре спектакля подарены были ему мною, въ немалую ему пользу.

Прежде нежели театромъ управлять я сталъ, Гардерода г. Книпера была въ закладѣ у Опекунскаго Совѣта за неоплаченный долгъ, который онъ безъ заплаты подлежащихъ денегъ не могъ бы получить. Хотя мнѣ ни въ ней, ни въ декораціяхъ его не могло быть нужды, ибо въ короткое время могъ бы я все вновь здѣлать съ лутшимъ вкусомъ, порядкомъ и великолѣпіемъ, однако на желая

ни какой потери г-ну Книперу, какъ прежде управленія моего театромъ такъ и послѣ, просилъ я его что бъ онъ въ вѣщахъ своихъ со мною совѣстно сторговался; всѣ на сіе отвѣты г. Книпера кончились тѣмъ, что онъ позволилъ мнѣ употреблять свои вещи до окончательной здѣлки, которая въ концѣ генваря мѣсяца при посредникѣ нашемъ г. Семенѣ Федоровичѣ Уваровѣ, между нами и утверждена словесно и съ которой равно какъ съ полученнаго мною послѣ отъ г. Уварова свидѣтельства пріобщаю здѣсь копіи". Въ этомъ учиненномъ „по добровольному согласію" ненарушимомъ договорѣ было сказано, что Книперъ продаетъ Дмитревскому весь театральный инвентарь. При этомъ Дмитревскій долженъ былъ вручить ему наличными 3200 руб., взять на себя долгъ Соколову за его комедіи въ размѣрѣ 300 руб., отказаться отъ собственнаго долга въ 400 руб. и кромѣ того „дать ему еще два спектакля, коихъ весь сборъ назначался въ пользу господину Книперу и изъ котораго сбора кромѣ дневныхъ спектакльныхъ издержекъ, какъ то за театръ, иллюминацію, печатныя объявленія и проч. ничего вычтено не будетъ. Для перваго бенефиса назначалась трагедія Синавъ и Труворъ, а для другого такая пьеса, которая въ театральномъ репертуарѣ стоять будетъ, но которая однакожъ должна быть ни изъ тѣхъ піесъ, кои въ первый разъ къ игранію назначатся". Въ обѣихъ піесахъ Дмитревскій обязывался участвовать. „Въ силу сей здѣлки, продолжаетъ Дмитревскій, уповая несомнѣнно что она ненарушится, внесъ я въ началѣ февраля мѣсяца въ Опекунскій Совѣтъ, 3000 руб., что бъ при толь почтенныхъ свидѣтеляхъ отдать ихъ г-ну Книперу и совершенно съ нимъ раздѣлаться.

Продолжалось долгое время, что г. Книперъ въ совѣтъ не являлся, сколь часто посылано не было. Между тѣмъ Совѣтъ имѣя подписанный г. Книперомъ щетъ заплатилъ питомцамъ не получавшимъ отъ него жалованья и терпящимъ нужду изъ моихъ денегъ 1168 руб. 14 коп.: и 545 руб, 80 коп.: коими г. Книперъ заложа свою гардеробу долженъ былъ воспитательному дому по закладной, которая ему и выдана. Когда г. Книперъ очистился моими деньгами отъ Опекунскаго Совѣта, тутъ началъ онъ разносить по городу свои жалобы на Совѣтъ и на меня".

„Донесу по совѣсти, продолжалъ Дмитревскій, что я г-дна Книпера искалъ совершенно во всемъ удовольствовать безъ малѣйшей ему обиды. Мое намѣреніе было, есть ли бы онъ со мною порядочно въ вещахъ своихъ раздѣлался, дать ему еще бенефисъ, хотя онъ и первыхъ не заслуживалъ. Но верхъ моего удивленія составляетъ, что г. Книперъ требуетъ собирать плоды тамъ, гдѣ ни мало не трудился: онъ требуетъ, какъ я слышалъ, всей прибыли,

которую бы я могъ отъ семимѣсячнаго содержанія театра трудами и раченіемъ моимъ пріобрѣсть, представляя и бѣдническую привяску „для того за что онъ мою гардеробу употреблялъ" правда г. Книперъ, я употреблялъ твою гардеробу, но по твоему дозволенію и въ надеждѣ, что она будетъ черезъ покупку моя, для твоей же пользы: лутче бы я конечно здѣлалъ, ежели бы, не имѣя въ ней нужды, оставилъ её въ залогѣ у Совѣта. Я просилъ тебя многократно что бъ ты её взялъ, ежели излишне даваемою отъ меня цѣною ты не былъ доволенъ, но ты мнѣ её почти насильно оставилъ, въ уповании можетъ быть, что ябѣда лишитъ беззаконно мнѣ принадлежащего, тебѣ удастся. По сему единому крючку можно судить и о всѣхъ твоихъ требованіяхъ. Разглашалъ ты вездѣ, будто давалъ я тебѣ 8000 рублей за твои вещи; могъ ли я это на обумъ здѣлать, не знавши и не видѣвши того, что продается? Но ежели бы паче чаянія и давалъ не имѣлъ ли я права, какъ покупщикъ увидѣвшій товаръ худымъ или малостоющимъ, во все отъ него отказаться или давать меньшую цѣну? Гардероба твоя, которой ты измѣнивъ своему слову мнѣ не продалъ, для меня теперь не надобна: я не знаю, что и съ своею дѣлать, которую завелъ" [214]. Повидимому, Дмитревскій былъ правъ.

Такъ или иначе, взявъ труппу подъ свое начало онъ рѣшилъ пополнить ея составъ. Ему нужно было, по его подсчету, „7 дѣвицъ для танцованія и актерства, 7 питомцевъ для тѣхъ же двухъ искусствъ" и 4 музыканта. Обратившись съ этимъ въ Опекунскій Совѣтъ онъ получилъ разрѣшеніе лично выбрать ихъ изъ числа питомцевъ Моск. Восп. Дома, для чего и отправился въ Москву [215]. Выбраны имъ были слѣдующіе 18 человѣкъ.

Актеры: Григорій Владимировъ (Угрюмовъ)
Андрей Артамоновъ (Украсовъ)
Дмитрій Федоровъ и
Павелъ Петровъ;
актрисы: Арина Иванова (Храбростова)
Прасковья Ларіонова
Марфа Гаврилова (Петрова) и
Федосья Иванова;
танцоры: Сергей Ивановъ (Поляковъ)
Абрамъ Михайловъ (Балашевъ)
Федоръ Никитинъ (Михайловъ),
Терентій Кузьминъ,
Василій Іевлевъ и
Яковъ Алексѣевъ;

танцовщицы: Марфа Васильева (Кудрявцева),
Домна Иванова,
Алимпіада Петрова и
Марфа Варфоломеева (Соловьева).

Московскій Опекунскій Совѣтъ отправилъ ихъ въ Петербургъ 15 мая. Получивъ этихъ воспитанниковъ, Дмитревскій организовалъ для нихъ и для прежде служившихъ у Книпера цѣлую театральную школу. Самъ Дмитревскій объ этомъ говорилъ слѣдующее: „въ разсужденіи ввѣренныхъ мнѣ питомцевъ да позволенно мнѣ будетъ безъ похвалы сказать, что я всѣ мѣры прилагалъ о ихъ просвѣщеніи и нравственномъ поведеніи, въ чемъ ссылаюсь на нихъ самихъ. Учителями они имѣли Г-дъ Хандошкина, Розеттія, Манштейна, Сѣркова, Анжолинія, и меня самого. Оставляя судить Высокопочтенному Совѣту и публикѣ, у кого дѣти больше просвѣтились: у меня ли въ семь мѣсяцевъ или у предшественника моего три года“ [206]).

О перечисленныхъ Дмитревскимъ преподавателяхъ извѣстно слѣдующее.

Иванъ Хандошкинъ былъ камеръ-музыкантомъ—скрипачемъ и концертмейстеромъ. Обучался музыкѣ онъ у Тито Порто, служившаго камеръ-музыкантомъ съ 1743—1783 гг. Въ 1783 г. Хандошкинъ получалъ 1700 р. въ годъ при квартирныхъ деньгахъ и дровахъ. 20 февраля 1785 г. по Именному Выс. Указу, уволенъ отъ службы Дирекціи и назначенъ „начальникомъ Екатеринославскаго Университета (Екатеринославской Музыкальной Академіи), съ награжденіемъ его чиномъ придворнаго мундшенка [207]).

Адріанъ Манштейнъ былъ также камеръ-музыкантомъ—альтистомъ перваго оркестра и служилъ съ 1765—1792 г. на жалованіи въ 500 р. въ годъ, дрова и квартира. Уволенъ былъ на пенсію въ 250 р. и еще пожизненныхъ 400 р. въ годъ [208]).

Розетти былъ танцовщикомъ съ 1777—1789 г. на жалованіи въ 2000 р. и 300 р. на проѣздъ. Кромѣ того онъ давалъ частные уроки и, видимо, былъ популяренъ, какъ танцмейстеръ. Въ СПБ. Вѣдомостяхъ за 80-ые годы очень часто встрѣчаются его объявленія. „Г. Розетти имѣетъ честь увѣдомить почтенную публику, что начнетъ онъ обучать танцованію съ 3 часа послѣ обѣда до 6-го, на тѣхъ же самыхъ условіяхъ, о коихъ уже и прежде онъ извѣщалъ въ печатныхъ объявленіяхъ, жительство онъ имѣетъ въ домѣ Бригадира г. Саблукова подъ № 24 супротивъ вольнаго театра“ [209]).

Андрей Сѣрковъ былъ придворнымъ фигурантомъ, служилъ

съ 1760 г. и получалъ жалованья 400 р. въ годъ, квартиру и дрова.

Наконецъ, Анжолини, былъ придворнымъ балетмейстеромъ и получалъ жалованья 4000 р. въ годъ, квартиру, дрова и 500 р. проѣздныхъ; въ 1786 оставилъ службу [210]).

Такимъ образомъ, Дмитревскій дѣйствительно превосходно оборудовалъ свою новую театральную школу. Заботливость Дмитревскаго пошла дальше. Будучи свидѣтелемъ легкомысленнаго поведенія дѣвицъ актрисъ, онъ приставилъ къ нимъ дядьку. Дядькѣ даны были слѣдующія инструкціи.

1-е.

„Командованъ ты для смотрѣнія въ домѣ, въ коемъ живутъ воспитанные въ воспитательномъ домѣ Россійскаго театра актеры, танцовщики, актрисы, танцовщицы и музыканты, дабы тѣ обоего пола питомцы безъ дозволенія Господина Дмитревскаго никуда своевольно не отлучались, равно и къ нимъ изъ постороннихъ людей какого бы званія ни были безъ вѣдома его жъ Дмитревскаго, никого не пускать, имѣя двери заперты. А особенно не въ указанные часы.

2-е.

Естли паче чаянія, кто изъ постороннихъ приходитъ будетъ, усиливаясь противъ твоихъ предосторожностей, таковымъ показавъ сію инструкцію, объявлять, что ни для чего впустить не можно, въ противномъ же случае, когда усильствомъ своимъ входить и какіе неблагопристойности чинить будутъ, о таковыхъ освѣдомясь, кто они таковы, и у кого именно у тѣхъ питомицъ были, доносить Совѣту на другой день по утру, почему тогда жъ сообщено будетъ о приходящихъ въ команды надъ ними, или въ Управу Благочинія, съ требованіемъ о пресеченіи такихъ неблагопристойностей, а питомцы и питомицы содержаніемъ на хлѣбѣ и воде, или инымъ наказаніемъ по разсмотренію, штрафованы будутъ безъ всякаго упущенія.

Въ протчемъ поступать тебѣ со всякою учтивостью, непоказывая грубостей и непристойнаго своевольства, а буде учинишь сему противное или полстенъ на какия либо интересы учинишь послабленіе, то за оное, яко неисполнитель повеленія штрафованъ будешь по законамъ. Санктпетербургъ Марта 18 дня 1783 года“.

Мало того, входя въ нужды актеровъ, онъ устроилъ въ ихъ пользу между 15 маемъ и 1 сентябремъ 1783 г. бенефисъ. Собранные 686 рублей были имъ распредѣлены слѣдующимъ образомъ.

Всѣ питомцы были разбиты на 3 группы: „отличившихся

своими талантами", „оказавшихъ хорошіе успѣхи" и „посредственно аттестованныхъ". На первыхъ было удѣлено 500 рублей, по 18—20 рублей на человѣка; на вторыхъ 250 р., по 10—15 руб. на человѣка и на третьихъ 150 р., по 5—8 р. на питомца.

Къ сожалѣнію, ни въ Вѣдомостяхъ, ни въ архивныхъ документахъ нѣтъ извѣстій о дальнѣйшемъ ходѣ спектаклей труппы Дмитревскаго. Прекратились ли спектакли вовсе или здѣсь происходили какіе то нелады—неизвѣстно. Вѣроятнѣе всего, дѣло не клеилось и Правительство не замедлило этимъ воспользоваться. Еще въ 1781 г. Императрица хотѣла пріобрести этотъ театръ въ казну; Бецкій тогда, видимо, упросилъ Государыню подождать, но теперь, когда дѣло театра у Восп. Дома стало расподаться, Императрица рѣшила привести свое давнишнее намѣренье въ исполненіе. Утверждая 12 іюля 1783 г. Комитетъ для управленія зрѣлищами и музыкою она называетъ уже этотъ театръ Городскимъ [211]), а 17 іюля указываетъ А. В. Олсуфьеву „отпустить изъ Кабинета въ здѣшній воспитательный домъ 25000 рублей за учиненные имъ издержки по случаю построенія вновь театра на Царицыномъ лугу, который нынѣ сдѣланъ публичнымъ городскимъ театромъ, какъ построенный на казенномъ мѣстѣ" [212]). 3 августа Олсуфьевъ при письмѣ послалъ эту сумму Бецкому [213]), и 16 августа „ассесору Лангу приказали принять театръ, что на Царицыномъ лугу, со всѣми принадлежностями, и поставить свой караулъ, а если найдутся въ ономъ вещи, принадлежащія прежнимъ содержателямъ Книперу и Дмитревскому, то объявить имъ, что Собраніе (т. е. Комитетъ) сдѣлаетъ съ ними разчетъ" [214]).

Дмитревскому, конечно, не осталось ничего, какъ только подчиниться Высочайшей волѣ. И вотъ, скрипя сердце, возвратилъ онъ питомцевъ Восп. Дому. При этомъ составилъ онъ слѣдующій реестръ съ соотвѣтствующими аттестаціями [215]).

РЕЕСТРЪ.

Актерамъ, актрисамъ, танцовщикамъ, танцовщицамъ и музыкантамъ, которыхъ Высокопочтенному Совѣту яко питомцевъ ИМПЕРАТОРСКАГО воспитательнаго дома при семъ возвращаю.

Имена актерамъ.	Ихъ достоинство. (отмѣтки сдѣланы собственной Дмитревскаго рукой).	Жалованіе. Руб.
Антонъ Михайловъ Крутицкій	весьма хорошій актеръ въ своемъ родѣ	250
Кузма Ивановъ Гамбуровъ	очень изрядный актеръ	200
Яковъ Алексѣевъ Калмаковъ	хорошій актеръ	150
Иванъ Николаевъ Сянявинъ	—	150

Имена актерамъ.	Ихъ достоинство. (отмѣтки сдѣланы собственной Дмитревскаго рукой).	Жалованіе. Руб.
Алексѣй Евстратьевъ Волковъ	хорошій актеръ	180
Максимъ Яковлевъ Волковъ	хорошій актеръ	150
Сергѣй Ефимовъ Рахмановъ	посредственный актеръ	120
Иванъ Анисимовъ Галенковъ	нарочито изрядный	100
Купріянъ Яковлевъ Дамскій	весьма хорошій суфлеръ	100
Иванъ Якимовъ Морозовъ	къ актерству не сродный	80
Максимъ Семеновъ Ламтевъ	хорошій копистъ	80
Андрей Артамоновъ Украсовъ	по началу изрядный очень и великую надежду подававшій	100
Григорей Владимеровъ Угрюмовъ	нарочито хорошій и много обѣщающій актеръ	80
Павелъ Петровъ	начинающій только	80

Имена актрисъ.	Ихъ достоинство.	Жалованіе. Руб.
Дарья Архипова Демидова	хорошая актриса	200
Анна Гаврилова Крутицкая *)	очень хорошая актриса	200
Наталья Иванова Драницына	очень хорошая актриса	180
Анна Андреева Милевская	хорошая актриса	170
Христина Федорова Логинова	очень хорошая актриса	180
Анна Ивановна Хитрова	нарочито хорошая актриса	150
Афимья Дементьева Рахманова	по слабости здоровья не способна къ театру	—
Арина Ивановна Храбростова	много обѣщающая актриса	100
Мавра Гавриловна Петрова	много обѣщающая актриса	100
Марфа Варфаламеева Салавьева	подающая надежду къ театру	80

Имена танцорамъ.	Ихъ достоинство.	Жалованіе. Руб.
Иванъ Лаврентьевъ	—	250
Алексѣй Ивановъ Беляевъ	—	154
Гаврила Ивановъ Райковъ	—	200
Василей Михайловъ Балашевъ	—	180
Алексѣй Митрофановъ Озеровъ	—	150
Алексѣй Кононовъ Сиверсовъ	—	120
Иванъ Петровъ Мясниковъ	—	120
Гаврила Петровъ Вранецкій	—	120
Федоръ Никитинъ Михайловъ	—	80
Абрамъ Михайловъ Балашевъ	—	80
Сергѣй Ивановъ	—	80
Сергѣй Ивановъ М. Поляковъ	—	80
Ефимъ Федоровъ	—	80

*) Вышла за мужъ за Крутицкаго въ январѣ 1783 года. [216]

Имена танцовщицамъ.	Ихъ достоинство.	Жалованіе. Руб.
Арина Матвѣева Сабакина . . .	—	200
Анисья Иванова Лаврова . . .	—	180
Прасковья Александрова Зайцева	—	150
Анисья Васильева Гамбурова . .	—	150
Матрена Егорова	—	150
Лукерья Иванова Волкова . . .	—	150
Домна Иванова	—	100
Марфа Васильева Кудрявцева . .	—	100
Олимпіада Петрова	—	100

Имена музыкантовъ.	Ихъ достоинство. (собств. рукой Хандошкина).	Жалованіе. Руб.
Алексѣй Ивановъ Бобровъ . .	. очень изрядный музыкантъ	250
Иванъ Васильевъ Колесинъ .	. очень изрядный музыкантъ	180
Михайла Алексѣевъ Белковъ .	. весьма хорошій музыкантъ	120
Алексѣй Яковлевъ Щегловъ .	. очень изрядный музыкантъ	120
Климъ Матвѣевъ Барковъ . .	. очень изрядный музыкантъ	120
Андрей Ивановъ Соколовъ . .	. изрядный музыкантъ . .	100
Василій Ивановъ Бобровъ . .	. посредственной музыкантъ .	100
Григорій Николаевъ Тепловъ	. изрядный музыкантъ . . .	120
Петръ Андреевъ Смирновъ . .	. посредственный музыкантъ	100
Иванъ Федоровъ Горевичъ . .	. изрядный музыкантъ . . .	100
Филипъ Васильевъ Барсовъ .	. посредственный музыкантъ	100
Илья Ивановъ Киткинъ . . .	. не имѣющій никакихъ диспозицій	100
Петръ Алексѣевъ Салавьевъ .	. изрядный музыкантъ . . .	100
Иванъ Андреевъ Тембуковъ .	. изрядный музыкантъ . . .	100
Александръ Николаевъ Берескинъ	изрядный музыкантъ . . .	100
Василій Алексѣевъ Фартисовъ	. посредственный музыкантъ	100
Портной. Петръ Захаровъ	—	—

(слѣдуютъ собственноручныя подписи).

Придворный первый актеръ Иванъ Дмитревскій.

Придворный камэръ музыкантъ Иванъ Хандошкинъ.

Реестръ этотъ былъ поданъ 7 августа въ сопровожденіи письма, въ которомъ Дмитревскій выражалъ сѣтованіе на отнятіе отъ него театра и благодарилъ Совѣтъ за ту честь, которая была ему оказана порученіемъ ему воспитанниковъ; сдавая ихъ за ненадобностью онъ вмѣстѣ съ тѣмъ просилъ о возмещеніи его убытковъ. Какъ видно изъ другихъ документовъ, Дмитревскій все-таки очень былъ опечаленъ всѣмъ происшедшимъ. Такъ, онъ писалъ въ Совѣтъ по адресу Книпера.

„Театра и питомцевъ, коихъ въ силу опредѣленія получилъ я отъ Совѣта, а не отъ тебя нѣтъ уже у меня болѣе: договоръ на

четыре года, хотя словесный, но на вѣрѣ и чести основанный не имѣетъ уже больше силы; я въ равной съ тобой участи: театръ купленъ къ учрежденной надъ зрѣлищами дирекціей, и питомцы совѣту возвращенные не производятъ уже спектаклей; однако я бѣдъ не промышляю, плачу всѣмъ должное исправно, и доволенъ буду всѣмъ, что со мною правосудіе ни опредѣлитъ. Признаюсь чистосердечно, что въ четыре года могъ бы я себѣ и восьмерымъ дѣтямъ требующимъ воспитанія пріобрѣсть не малой выигрышъ, однако что дѣлать что не удалось".

Получивъ питомцевъ обратно, Бецкій предложилъ Совѣту рѣшить какъ съ ними быть „въ разсужденіи пользы ихъ".

Взвѣсивъ обстоятельства Совѣтъ постановилъ, что „онымъ, какъ уже могущимъ въ силу воспитательнаго дома плана, пользоваться свободою, будутъ для пріисканія себѣ мѣстъ даны надлежащія отпуски". Въ виду этого нѣкоторые изъ нихъ рѣшили отправиться обратно въ Москву; имена ихъ слѣдующія:

1. Гаврила Райковъ.
2. Гаврила Вранецкій.
3. Иванъ Тембуковъ.
4. Иванъ Морозовъ.
5. Иванъ Синявинъ.
6. Александръ Берескинъ.
7. Алексѣй Щегловъ.
8. Абрамъ Балашовъ.
9. Григорій Угрюмовъ.
11. Павелъ Петровъ.
11. Максимъ Ламчуковъ (Ламтевъ).
12. Филиппъ Барсовъ.
13. Василій Фартусовъ.
14. Илья Киткинъ.
15. Ефимъ Федоровъ.

Кромѣ этихъ 15 человѣкъ должны были ѣхать въ Москву еще Алексѣй Волковъ съ женою и въ августѣ 1784 г. воспитанникъ Василій Ивановъ Бобровъ, который „не сыскавъ понынѣ никакой должности, въ пропитаніи и содержаніи своемъ", терпѣлъ крайнюю нужду, опредѣлился къ оркестру при Московскомъ Воспитательномъ Домѣ, куда и уѣхалъ [217]); Волковъ, между прочимъ, остался въ Петербургѣ. Другіе изъ актеровъ—воспитанниковъ съ переходомъ театра въ руки Дирекціи, а именно съ 1-го сентября 1783 г., вошли въ составъ Придворной труппы; свѣдѣнія о нихъ можно найти въ дѣлахъ Архива Дирекціи Императорскихъ Театровъ [218]).

Крутицкій Антонъ—росту средняго, лицомъ бѣлъ и рябъ,

глаза сѣрые, волосы свѣтлорусые—былъ принятъ сперва актеромъ на жалованье въ 400 р.; затѣмъ состоялъ инспекторомъ русской труппы и получалъ въ годъ 1800—3000 р.

Гамбуровъ Кузьма—росту высокаго, лицомъ бѣлъ, глаза карiе, волосы темнорусые—поступилъ въ Дирекцiю на 350 р.; впослѣдствiи получалъ 1200 р.

Колмаковъ Яковъ—былъ принятъ актеромъ на 270 р.; затѣмъ получалъ 500 р.

Волковъ Алексѣй—актеромъ „на роли слугъ", получалъ сначала 300 р., затѣмъ 375 р.

Волковъ Максимъ—росту малаго, лицомъ бѣлъ, глаза карiе, волосы темнорусые—актеромъ на 270 р., затѣмъ получалъ 750 р.

Рахмановъ Сергѣй—росту высокаго, лицомъ бѣлъ, глаза карiе, волосы темнорусые—актеромъ на 200 р.; впослѣдствiи былъ надзирателемъ, а затѣмъ Инспекторомъ Театральнаго училища.

Голенковъ Иванъ былъ принятъ суфлеромъ и актеромъ съ 1 сент. 1784 г. на 200 р.

Дамскiй Кипрiанъ также суфлеромъ на 180 р.

Демидова Дарья была принята актрисой на 250 р.

Крутицкая Анна—росту малаго, глаза карiе, лицо бѣлое, волосы свѣтлорусые—поступила актрисой на 350 р.; впослѣдствiи получала 800 р.

Драницына Наталiя—актрисой на 300 р., впослѣдствiи 500 р.

Милевская Анна—росту средняго, лицомъ бѣла, глаза карiе, волосы свѣтлорусые—актрисой на 280 р., впослѣдствiи 700 р.

Рахманова (рожденная Логинова) Христина—актрисой поступила на 200—800 р.

Рахманова Афимья актрисой съ 1 марта 1788 г. на 200 р.

Еропкинъ Иванъ танцовщикомъ на 350 р.

Балашовъ Василiй танцовщикомъ на 320—770 р.

Гамбурова (жена актера) Аксинья—фигуранткой съ 27 марта 1786 г. на 150—280 р.

Изъ состава музыкантовъ въ придворный оркестръ не поступилъ никто. Такимъ образомъ, изъ 63-хъ человѣкъ, сданныхъ Дмитревскимъ, 16 отправилось въ Москву и 17 устроилось при Дирекцiи Придворныхъ Театровъ, что стало съ остальными 30-тью чел.—неизвѣстно.

Судьба Книпера была печальнѣе: его со всѣхъ сторонъ преслѣдовали кредиторы. Оказывается, напримѣръ, онъ задолжалъ 346 р. 45 к. машинисту Томасу Дампiери, взявшему у него въ аренду всю механическую и декоративную часть (по 14 руб. за вечеръ); 97 р. контролеру билетовъ Николаю Новицкому; тотчасъ послѣ

перехода театра въ руки Дмитревскаго, Дампіери и Новицкій обратились въ Совѣтъ съ просьбой возмѣстить эти долги [210]). Кромѣ нихъ были еще и другіе, болѣе крупные кредиторы. Съ одной стороны чувствуя себя обиженнымъ, и съ другой тѣснимый кредиторами, Книперъ 8 іюля 1783 г. обратился къ Императрицѣ со всеподаннѣйшимъ прошеніемъ, гдѣ пространно излагалъ всю исторію своихъ отношеній съ Опекунскимъ Совѣтомъ, насколько умѣлъ выгораживая себя и обвиняя Совѣтъ. Выслушавъ это прошеніе Государыня Высочайше указать соизволила А. А. Храповицкому „истребовать обстоятельное изъясненіе противу всѣхъ пунктовъ жалобы отъ Книпера приносимой", о чемъ онъ тотчасъ и увѣдомилъ Ив. Ив. Бецкаго. Послѣдній черезъ нѣсколько же дней отвѣчалъ Храповицкому письмомъ, въ которомъ описывалъ дѣло съ точки зрѣнія своей, Опекунскаго совѣта и Дмитревскаго. Прошеніе Книпера и объясненіе Бецкаго были Храповицкимъ направлены къ Предсѣдателю Совѣстнаго Суда графу А. Р. Воронцову на отзывъ. Послѣдній подробно и „наприлежнѣйше" изслѣдовалъ это дѣло и 27 апрѣля 1784 г. писалъ Храповицкому.

„И при самомъ первомъ обозрѣніи дѣла сего—представиться непремѣнно долженствуютъ два вопроса весьма достаточные рѣшить оное. Первый состоитъ въ томъ, могъ-ли и имѣлъ-ли законное право Опекунскій Совѣтъ, заключивъ самъ контрактъ, уничтожить оный самъ собою, до истеченія срока? А другой, непосредственно изъ перваго слѣдующій есть тотъ, кто и какимъ образомъ долженъ сдѣлать Книперу надлежащее удовлетвореніе, есть-ли тотъ договоръ нарушенъ незаконно?

Во изъявленіе мнѣнія моего на сіи два вопроса имѣю честь вамъ примѣтить, что касательно до перваго не нахожу я, чтобъ потребно было дальное размышленіе на рѣшеніе онаго, ибо законами точно повелѣвается всѣ заключаемые контракты свято и ненарушимо во всей ихъ силѣ до самаго истеченія поставленнаго въ оныхъ срока, и за силою Высочайшихъ именныхъ указовъ 1744 сентября 5-го и 1766 годовъ не примѣнять и не налагать на тѣхъ людей, кто въ семъ обяжется никакихъ сверхъ ихъ обязательства повинностей, хотя бы что при заключеніи оныхъ контрактовъ было и упущено и непорядочно сдѣлано, но все то по усмотрѣнію взыскивать на тѣхъ, кто оные контракты съ тѣми людьми заключалъ; а изъ сего и слѣдуетъ, что Опекунскій Совѣтъ, поступя въ противность означенныхъ Указовъ, нарушилъ заключенный имъ съ Книперомъ контрактъ столь же незаконно, сколь неосновательно почитаетъ онъ заключаемые имъ контракты, не инымъ чѣмъ, какъ только домашними обязательствами. Заклю-

чаемые Воспитательнымъ Домомъ контракты, освобождаясь отъ бываемыхъ при томъ расходовъ, не только не могутъ почитаться одними домашними обязательствами и не исключаются изъ общаго предписаннаго порядка о контрактахъ, но паче ненарушимость и святость оныхъ утверждается равномѣрно, какъ и всѣхъ таковыхъ договоровъ въ прочихъ судебныхъ мѣстахъ заключаемыхъ; и на кого же бы вмѣсто мнимой для Воспитательнаго Дома выгоды, выходилъ бы для него вредъ ощутительный, ибо онъ, предоставляя себѣ право разрывать контракты, непремѣнно долженъ бы позволить тоже самое и обязывающимся съ нимъ, или присвоить оное право одному себѣ, въ которомъ случаѣ думаю никто-бъ и не отважилъ себя впредь съ онымъ мѣстомъ въ обязательство какое вступать, а потому самому и не могу я инако почитать Опекунскій Совѣтъ, какъ въ обязанности быть подъ тѣми же законами, подъ коими и прочія правительства и разные департаменты въ Государствѣ.

Если предложенное мною теперь въ разсужденіи перваго вопроса никакому сомнѣнію не подвержено, то на рѣшеніе второго, само уже по себѣ слѣдуетъ, что не иной кто, какъ Опекунскій Совѣтъ, яко нарушившій заключенный имъ Контрактъ самовольно и не имѣя на то законнаго права, долженъ сдѣлать просителю Книперу надлежащее удовлетвореніе. Но какимъ образомъ сдѣлать оное и до коликой суммы удовлетвореніе распространить въ справедливое удовольствіе содержателя Книпера думаю я, что можно на слѣдующемъ основаніи сдѣлать; ибо хотя Книперъ показалъ даже и по книгамъ своимъ превеликіе на себѣ долги, и проситъ о ихъ заплатѣ, но весьма сомнительнымъ кажется, чтобъ и при продолженіи Дирекціи Театра до истеченія своего контракта, выгоды отъ онаго имъ ожидаемыя могли-бъ столь быть достаточны, чтобъ всѣ долги его заплатить; а сверхъ того онъ могъ ихъ навлечь на себя и другими причинами къ заведенію Театра не принадлежащими; но несправедливо бы было, по моему мнѣнію, оставить его также и безъ всякаго удовлетворенія, а потому и полагаю я, что довольно было заплатить ему отъ воспитательнаго дома по крайней мѣрѣ ту сумму восемь тысячъ рублей, которую, до отнятія еще у него Театра, актеръ Дмитревской давалъ ему по добровольному между ими согласію, какъ за сдачу Театра, такъ и за всѣ сдѣланныя Книперомъ театральныя приготовленія, которой суммы онъ лишенъ воспитательнымъ домомъ, и коль скоро Дмитревскому Театръ данъ отъ Совѣта, то и не было уже нужды договариваться съ Книперомъ. По заплатѣ Книперу означенной суммы останется у онаго Совѣта платье и декораціи и многія другія

вещи, приготовленныя упоминаемымъ Книперомъ, которыя оный Совѣтъ и можетъ уже употребить въ свою пользу; а такимъ окончаніемъ сего дѣла надѣюсь впредь они будутъ осторожнѣе и въ условіяхъ своихъ и въ нарушеніи оныхъ; а частные люди, видя, что сіе мѣсто подъ общимъ же закономъ и ни мало отъ онаго не исключается, болѣе довѣрія къ окому имѣть станутъ.

Что же касается до актера Дмитревскаго, о коемъ въ дѣлѣ упоминается, кажется, что Книперъ никакой болѣе претензіи на него имѣть не можетъ, потому что теперь и самъ Дмитревской Театра не содержитъ, а при томъ хотя конечно бы деликатнѣе и похвальнѣе со стороны его, Дмитревскаго, поступлено было, если бы не употреблено имъ было старанія и происковъ къ полученію себѣ Театра съ обидою прежняго содержателя Книпера, но какъ отнятіе онаго зависѣло и учинено не отъ него, но отъ Опекунскаго Совѣта то онъ впрочемъ ниже обвиненъ въ томъ прямо, ниже къ каковой либо заплатѣ обязанъ быть не можетъ" [220]).

Рѣшеніе это было совершенно неожиданнымъ для Воспитательнаго Дома. Дѣлать, однако, было нечего и пришлось объявить Книперу о томъ, что ему согласны уплатить эти 8000 рублей. Выигравъ, такимъ образомъ, дѣло въ этой инстанціи, Книперъ не успокоился. 8000 рублей, по утвержденію Книпера, не покрывали даже половины долга по содержанію театра, состоявшаго въ 17.308 руб. 29 коп. и были въ три раза меньше всего понесеннаго имъ убытка, величина котораго, по его словамъ, простиралась почти до 25.000 руб. Въ виду этого, Книперъ тотчасъ снова обратился съ просьбой къ Храповицкому, какъ къ докладчику этого рѣшенія Государынѣ. Указывая въ ней на то, что имъ истрачено 8.000 р. на декораціи, гардеробъ и проч., онъ представлялъ еще двѣ новыя статьи, а именно.

„Во-первыхъ выигрышъ воспитательнаго дома полученный въ продолженіе содержанія моего театра и трехлѣтняго воспитанія питомцевъ, которые, когда бы не были взяты мною, безъ сомнѣнія остались бы и по сіе время на содержаніи Совѣта, которая сумма простирается до 38 тысячъ и явствуетъ изъ слѣдующаго вычисленія: содержаніе и воспитаніе и проч. 52-хъ питомцевъ, полагая на каждаго по 150 р. составитъ въ три года . . 23.400 р.

Построеніе театра стоитъ 15 тысячъ, а получено за оной 25 тысячъ, почему въ остаткѣ . . . . 10.000 р.

Годового платежа за наемъ онаго около . . . 4.500 р.

А во-вторыхъ то намѣреніе, которое я имѣлъ къ составленію блага воспитанниковъ, не только настоящаго, но и будущаго. Сверхъ годового бенефиса простиравшагося всякій разъ до 800 р.

который я давалъ воспитанникамъ, не бывъ обязанъ къ сему контрактомъ, далъ я въ 1782 году еще одинъ (намѣреваясь посемъ продолжать оныя ежегодно), отъ котораго собранная сумма 472 руб. отдана для обращенія въ Ломбардъ, дабы чрезъ таковое ежегодное приращеніе составить по времени капиталъ, съ котораго бы можно награждать пенсіонами тѣхъ воспитанниковъ, кои или случаемъ, или лѣтами сдѣлаются театру безполезными. Такимъ образомъ, споспѣшествуя всѣми способами къ облегченію судьбы несчастныхъ сиротъ, принужденъ наконецъ видѣть собственныхъ дѣтей своихъ въ гораздо жалостнѣйшемъ положеніи, лишась даже малѣйшія надежды дать имъ воспитаніе, которое бы могло ихъ сдѣлать полезными членами обществу".

На этихъ основаніяхъ онъ просилъ, если по усмотрѣнію Государыни ему болѣе 8000 не причтется, по крайней мѣрѣ разсчитаться за него съ его кредиторами по контракту, въ виду его полной несостоятельности.

Въ то же время онъ снова обратился на Высочайшее имя, повторяя на этотъ разъ доводы, приведенные передъ этимъ Храповицкому и прося вдобавокъ: „какъ я несчастный выписанныхъ питомцевъ выучилъ и учинилъ способными быть въ Придворной труппѣ, то и дерзаю молить, не соблаговолите ли Всещедрая Монархиня къ моему несчастному поправленію въ награду претерпѣннаго мною въ два года разоренію, наградить меня осмью представленіями Россійскаго театра, чѣмъ я и семья моя получимъ новое бытіе и черезъ тотъ же самый источникъ, отъ котораго получилъ мое несчастіе, пріобрѣту нѣкоторое возстановленіе и учинюся способнымъ, такъ какъ и четырехъ сыновей моихъ быть полезными Гражданами".

Не дожидаясь отвѣта на свое второе всеподданнѣйшее прошеніе, Книперъ подалъ третье, въ которомъ просилъ, если не найдутъ возможнымъ дать ему 8 представленій, то чтобы „отдано ему было безъ платежа содержаніе маскерадовъ на казенномъ театрѣ на два года". Государыня и на этотъ разъ отнеслась къ Книперу сочувственно. „Книперъ проситъ изъ милосердія; въ удовлетвореніе понесенныхъ имъ убытковъ, по случаю нарушенія СПБ. Восп. Дома Опекунскимъ Совѣтомъ контракта о содержаніи театра, наградить ево осмью театральными представленіями. Выправиться какъ и за что нарушенъ Опекунскимъ Совѣтомъ контрактъ, а большому театру платить за грѣхи Опекунскаго Совѣта неправильно бы было" [221]).

Послѣ этого Высочайшаго указа дѣло Книпера съ Опекунскимъ Совѣтомъ было снова разсмотрѣно и 10 марта 1788 года

состоялся докладъ. Результаты его неизвѣстны, но изъ всего послѣдующаго ясно, что они не были благопріятны для Книпера. Между тѣмъ умеръ Бецкій, скончалась Екатерина II, взошелъ на престолъ Павелъ Петровичъ, а дѣлу конца все не было. Тогда Книперъ, видимо, еще разъ обратился на Высочайшее имя съ просьбой объ удовлетвореніи. По Высочайшему повелѣнію, разборъ дѣла былъ порученъ новому Гл. Попечителю Я. Е. Сиверсу, который 12 ноября 1797 г. Всеподданнѣйше докладывалъ.

„По Высочайшему Вашего Императорскаго Величества повелѣнію, разсматривалъ я дѣло по прошенію бывшаго заводчика и содержателя театра, Книпера, полученное по требованію моему отъ Господина Тайнаго Совѣтника Петра Александровича Сомойнова. Основываясь отчасти на сужденіи посредниковъ и Совѣстнаго Судьи Графа Александра Романовича Воронцова и сообразуясь съ прочими обстоятельствами, справедливымъ полагаю:

1-е. Выдать Книперу тѣ 1286 руб. 6 коп., яко остальные положенные первовыбранными посредниками съ 5000 руб., изъ коихъ Совѣтомъ вычтено, яко долгъ 548 руб. 80 коп.; да питомцамъ должнаго жалованья 1168 руб. 74 коп.; да съ начала 1783 году съ тѣхъ 1286 руб. 6 коп. проценты и проценты съ процентовъ по конецъ сего 1797 года, и того за полные 15 лѣтъ 2763 руб. 67 коп.

2-е. Прибавить къ тому еще тѣ 600 руб., которые Дмитревскій самъ Книперу дать хотѣлъ, да сверхъ того два бенефиса, которые я цѣню по самой умѣренной цѣнѣ за всѣми расходами по 200 руб. каждый, а всего 1000 руб., да съ сихъ, яко наличныхъ денегъ, коими Книперъ пользоваться могъ, полагая проценты и проценты съ процентами за тѣ же 15 лѣтъ, итого 2148 руб. 55 коп., а всего съ вышеписанными какъ посредниками, такъ и самимъ Иваномъ Ивановичемъ Бецкимъ признанными, 4912 руб. 2 коп., коихъ и выдать изъ Опекунскаго Совѣта, въ началѣ будущаго генваря мѣсяца“.

На подлинномъ было подписано „Государь изволилъ опробовать“:

Въ виду этого, 25 ноября 1797 года, послѣ долгихъ мытарствъ и волокитъ, Книперъ, какъ показываютъ дѣла, будучи уже бухгалтеромъ Государственнаго Земельнаго Банка, получилъ, наконецъ, желаемое удовлетвореніе.

На этомъ исторія театра Книпера и его отношеній съ Опекунскимъ Совѣтомъ и оканчивается.

Вернемся, однако, къ тому моменту, когда, въ началѣ декабря 1779 года, изъ Моск. Воспит. Дома въ С.-Петербургскій для поступленія къ Книперу было отправленно 50 человѣкъ питомцевъ и питомицъ.

Такъ какъ сценическимъ искусствамъ обучалось 92 чел., то за вычетомъ 5-ти, 42 остались въ Москвѣ; Оп. Сов. относительно нихъ постановилъ „болѣе театральныхъ ученій съ принадлежащимъ ко онымъ ученіемъ музыки не продолжать" [222]).

Обстоятельства, однако, рѣшили этотъ вопросъ по своему. Оказывается, заключенный съ танцмейстеромъ Леопольдомъ Парадизомъ трехгодичный контрактъ оканчивался только 23 ноября 1781 г.; въ виду этого онъ и просилъ у Совѣта или новыхъ дѣтей въ обученіе на оставшійся срокъ, или же уплаты ему по контракту всей трехгодичной суммы. Не зная, какъ поступить, Совѣтъ написалъ объ этомъ Бецкому, но послѣдній отвѣтилъ уклончиво; тогда Совѣтъ сталъ сначала предлагать Парадизу неустойку въ размѣрѣ 600 руб., а затѣмъ, такъ какъ онъ на это не соглашался, было рѣшено „на сей единственный случай" вмѣсто того, чтобы платить ему сумму сполна даромъ, „лучше опредѣлить ему столько же дѣтей для ученія". Въ томъ же 1780 году для обученія дѣтей драматическому сценическому искусству былъ взятъ вмѣсто Калиграфова, въ виду его смерти, Василій Померанцевъ [223]) и 29 апрѣля 1781 г. въ помощники Парадизу съ жалованіемъ въ 100 р. въ годъ— танцмейстеръ Морелли [224]). Это вполнѣ согласовывалось съ намѣреніями Бецкаго, который, оказывается, вскорѣ же приказалъ „чтобъ за отбытіемъ прежде помянутыхъ обучившихся, начать тому же обучать выбираемыхъ къ тому способныхъ" [225]).

Итакъ, обученіе сценическимъ искусствамъ продолжалось, а публичнаго театра по прежнему не было. И, какъ этотъ вопросъ волновалъ Моск. Опек. Совѣтъ до 1779 года, такъ онъ сталъ его безпокоить и теперь. Между тѣмъ событія не заставили себя долго ждать и въ концѣ 1780 года нѣкая италіанка, вдова, Анжіола Орекія, не за долго до того получившая Высочайшее разрѣшеніе „на свободный проѣздъ по губерніямъ и уѣздамъ съ людьми ей принадлежащими для представленія своихъ зрѣлищъ", обратилась въ Моск. Оп. Сов. съ предложеніемъ „собственными своими деньгами изъ новаго лѣса на назначенномъ ей отъ дому мѣстѣ построить театръ въ сходственность поданнаго уже плана и точно по пропорціи показанной на томъ планѣ, а чтобъ оный театръ долѣе простоялъ надежнѣе былъ такъ же и для украшенія его всѣ стѣны подмазаны будутъ штукомъ и выбѣлены". Затѣмъ она просила разрѣшенія играть на немъ 5 лѣтъ со своей труппой и давать маскарады, а по прошествіи этого срока „театръ достанется въ полную власть В. Д. со всѣми къ нему принадлежностями, какъ то: машины, декораціи, уборы и прочія ненужныя вещи, за выключкою единственнаго театральнаго платья и музыки". Прося въ то же время

уступить ей тѣ деревянныя постройки, которыя В. Д. опредѣлилъ на сломъ, она обязывалась платить В. Д. по 2000 въ годъ или 10% со сбора.

Въ декабрѣ 1780 г. Моск. Опек. Сов. написалъ объ этомъ въ Петербургскій Оп. Сов. Не получая, однако, долгое время отвѣта, 12 января 1781 г. онъ снова обратился въ Петербургъ. Собственно говоря, въ силу § 16 привилегіи Восп. Дому, этотъ послѣдній имѣлъ право только на % съ публичныхъ зрѣлищъ; право же заводить свой собственный театръ въ привилегіи не было оговорено никакъ. Между тѣмъ, „Оберъ Директоръ Гогель, ревнующій о пользахъ дома, словесно предлагалъ совѣту многіе доводы, по которой видится, что рано или позно, дойти до того слѣдуетъ. чтобъ воспитательный домъ возмогъ открыть публичный театръ изъ выучивающихся театральнымъ дѣйствіямъ воспитанниковъ и воспитанницъ; приводя къ тому въ примѣръ сдѣланное еще отъ 1773 года начальное заведеніе первыхъ въ домѣ наукъ: театральнымъ дѣйствіямъ, пѣнію, музыкѣ, и танцамъ, произшедшимъ отъ источника человѣколюбивыхъ Гл. Попечителя примышленій, о воспитаніи и обученіи поколику въ чемъ возможно призираемыхъ сиротъ младенцевъ; такъ что сихъ первоначальныхъ успѣхи доведены были до такой степени, что благородная Московская публика, взирала съ большимъ удовольствіемъ на бываемыя въ домѣ театральныя, музыкальныя и танцовальныя увеселенія, по то время, когда его В-ству Гл. Попечителю угодно стало всѣхъ тому обученныхъ питомцевъ взять въ Петербургъ недавно для лучшей тамъ навычкѣ и успѣховъ; къ сему显прибавокъ объяснилъ Совѣту онъ Гднъ ОберъДиректоръ, что въ бытность его въ минувшемъ году въ Петербургѣ, самъ Его В-ство Гл. Попечитель, разсматривая планъ мѣстоположенія и строенія В. Дома, изволилъ ему отзываться, что желаніе его есть выстроить театръ въ воспитательномъ домѣ, хотя сіе осталось безъ точнаго о томъ повелѣнія; но не оставилъ при томъ приказать, чтобъ за отбытіемъ преждепомянутыхъ обучавшихся, начать тому же обучать выбираемыхъ къ тому способныхъ. что и самымъ дѣломъ нынѣ исполняется.

И такъ дошедшее нынѣ отъ помянутой италіанки Орекіо о построеніи на землѣ В. Д. театра прошеніе, такъ сближающееся съ благоразмышленіемъ Е. В—ства Гл. Попечителя, подаетъ удобной случай къ заведенію театра въ домѣ на предбудущее время; и побуждаетъ Моск. Совѣтъ къ ревностнѣйшему вниманію видимой по сдѣланнымъ нынѣ при возобновленіи ея о семъ прошеніи, новымъ ея, и болѣе выгоднымъ предложеніемъ, немалой пользы; какъ ежегоднымъ по тысячей червонныхъ въ годъ доходомъ, такъ

и представленіемъ строимаго ея матеріалами и иждивеніемъ, вовсе новаго театральнаго дома съ декораціями и другими заведеніями; по истеченіи пятилѣтняго срока, да и предполагаемою выгодою къ поощренію къ лучшимъ успѣхамъ обучающихся нынѣ воспитанниковъ, изъ коихъ она конечно довольное число возьметъ къ составленію балетовъ". Поэтому хотя § 16 и не дозволяетъ построенія театра, но такъ какъ въ II части плана въ пунктѣ 5 сказано, что Оп. Сов. долженъ стараться умножать средства В. Д. „то по существу сего пункта получаемая за увеселенія прибыль, и не можетъ наносить ни малѣйшаго предосужденія дому", въ силу этого Моск. Опек. Совѣтъ проситъ СПБ—скій высказаться и, въ случаѣ если онъ не найдетъ возможнымъ разрѣшить, доложить объ этомъ Бецкому. Въ то же время, Моск. Опек. Совѣтъ сообщалъ, что разрѣшеніе Орекіо послѣдуетъ не прежде, чѣмъ она представитъ данное ей отъ Правительства на построеніе и содержаніе театра разрѣшеніе.

Свой запросъ Моск. Опек. Совѣтъ повторялъ нѣсколько разъ и все таки не получалъ изъ Петербурга отвѣта; тогда наконецъ, онъ рѣшилъ вопросъ самостоятельно въ утвердительномъ смыслѣ, о чемъ 2 марта и извѣстилъ СПБ. Совѣтъ. Между тѣмъ СПБ. Совѣтъ 16 февраля запрашивалъ о точномъ указаніи, гдѣ постройку предполагается производить, боясь безпокойствъ дому въ виду могущихъ происходить непорядковъ среди посѣтителей и вмѣшательствъ полиціи. Планъ былъ посланъ, но на это изъ Петербурга послѣдовалъ отвѣтъ, что, такъ какъ такое близкое положеніе театра относительно деревянныхъ построекъ не безопасно въ пожарномъ отношеніи, СПБ. Оп. Совѣтъ на постройку театра не согласенъ. Въ виду этого, Моск. Оп. Совѣтъ, давъ еще недавно согласіе, принужденъ былъ отказать Орекіо. На этой почвѣ между Совѣтами разгорѣлась огромная полемика: СПБ. Совѣтъ обвинялъ Московскій въ томъ, что рѣшать такіе вопросы самолично онъ не вправѣ и долженъ сообразовываться съ СПБ—скимъ; Московскій Совѣтъ въ свою очередь оправдывался тѣмъ, что Орекіо настаивала на скоромъ рѣшеніи, а изъ С.-Петербурга отказа все не было. Во всякомъ случаѣ сводя счеты и расчеты своего самолюбія, отвѣтъ Орекіо вынесли отрицательный. Нѣкоторую роль здѣсь сыграло и то обстоятельство, что въ эту пору исключительную привилегію на содержаніе вольнаго театра въ Москвѣ имѣлъ уже князь П. В. Урусовъ и Медоксъ [226]), слѣдовательно интересы Восп. Дома сталкивались съ интересами и правами даваемыхъ полиціей и Восп. Домомъ привилегій. Вопросъ о постройкѣ общественнаго театра въ Москвѣ независимо отъ нуждъ Воспит. Дома былъ насущнымъ

и постройка вмѣнялась въ обязательство каждому бравшему привилегію антрепренеру; при этомъ театръ долженъ былъ переходить по прошествіи срока во владѣніе города, а не Восп. Дома; Орекія такимъ образомъ предлагала Восп. Дому выходъ изъ положенія, для него выгодный.

Отклонивъ ея предложеніе Восп. Дома снова очутился въ томъ положеніи, въ какомъ былъ въ началѣ 70-хъ годовъ. Такъ дѣло обстояло до конца 1783 года, когда нѣкій баронъ Ванжура—Е. В. Wangura de Rebnit—сдѣлалъ СПБ—скому Оп. Совѣту предложеніе „о заведеніи при Моск. Восп. Домѣ Театральнаго пансіона, составя оный изъ питомцевъ, къ чему и подалъ на французскомъ языкѣ проэктъ“ [227]). СПБ—Совѣтъ 12 октября 1783 г. послалъ его на разсмотрѣніе Моск. Опек. Совѣта и послѣдній, сдѣлавъ на немъ свои примѣчанія, отправилъ его 26 ноября на усмотрѣніе Ив. Ив. Бецкаго. Значеніе настоящаго проекта въ исторіи отечественнаго театра, а тѣмъ болѣе въ исторіи театральнаго образованія при Восп. Домѣ—чрезвычайно.

„Какъ мнѣ извѣстно, что воспитательный домъ на изученіе дѣтей въ музыкѣ, въ театральныхъ представленіяхъ и въ танцованіи ежегодно нѣкоторую сумму употребляетъ, писалъ Ванжура, то по довольномъ разсужденіи нахожу я такое средство, которымъ не токмо для обученія въ вышепоказанныхъ искуствахъ дѣтей всѣ издержки сберечь, но еще сверхъ сего воспитательному дому довольно знатную сумму со временемъ пріобрѣсть можно. Для города Москвы одного Медоксова театра недостаточно, ибо хотя уже сто ложъ у него нанимается, но охотниковъ еще на сто ложъ находится. Къ начинанію сего предпріятія есть ли не будетъ способа въ воспитательномъ домѣ театра учредить, надлежитъ въ ожиданіи того нанять каменной порожней домъ, каковыхъ въ Москвѣ много находится и построить въ немъ посредственной театръ, я же съ своей стороны употребя хорошее надзираніе дежажу, что пріобрѣтеніе отъ того неминуемо послѣдовать должно. Играть можно русскія комедіи, трагедіи и комическія оперы, комедіи и комическія оперы французскія балеты и пантомимы. Россійскій театръ можетъ составленъ быть изъ питомцевъ воспитательнаго дома: къ сему потребно только 16 человѣкъ раздѣленныхъ на два класса, изъ коихъ перваго класса получать будутъ жалованья по 70 рублей въ годъ, втораго же класса по 40 р., а сверхъ того платье, пищу, дрова и свѣчи. Для балетовъ потребно также 16 человѣкъ и съ такимъ же содержаніемъ, которыя и съ актерами, съ надзирателемъ при мальчикахъ и съ надзирательницей при дѣвицахъ,—всѣ стоить будутъ въ годъ 4000 р. Учитель балетовъ долженъ обучать столько

дѣтей, сколько заблагоразсуждено будетъ для составленія 12 балетовъ въ годъ и самъ танцовать и за то въ годъ получитъ 2000 р.

Французскій театръ если выписать изъ Франціи актеровъ стоять будетъ по малой мѣрѣ 16000 рублей въ годъ. Но чтобъ чрезмерныхъ издержекъ не употреблять, то обязуюсь я собрать изъ французовъ охотниковъ, которыя мнѣ частію въ Польше, частію въ Россіи знакомы, и я надѣюсь, что они многимъ французскимъ артелямъ въ короткое время уступать не будутъ; вся такая артель не болѣе стоить будетъ, какъ 6000 рублей.

Оркестръ и 20-ти хорошихъ музыкантовъ состоящей которые за то же жалованье столько дѣтей, сколько заблагоразсуждено будетъ обучать должны, стоить будетъ въ годъ 6000 рублей.

Прочія особы, какъ то, махинисты, живописцы, театральные портные и прочія, которыя при томъ театральнымъ ремесламъ и дѣтей обучать станутъ получать въ годъ по 3000 рублей.

Что касается до гардероба, декораціи, коими воспитательный домъ уже отчасти снабженъ, и до прочихъ издержекъ, то на оныя не болѣе потребно будетъ, какъ 6000 рублей. Вотъ до чего будетъ простираться ежегодно содержаніе театра съ экономіей и съ разсудкомъ употребляемое. Хотя при такомъ предпріятіи доходы на первое щитать весьма трудно, однако отъ одного до другого года могу я отвѣчать и за послѣдующія. Положимъ, что залъ позорища расположенъ будетъ на 50 ложъ въ два этажа, въ каждомъ этажѣ по 25 ложъ. Двѣ первыя ложи, въ первомъ этажѣ назначаются для Е. И. В., и для Его И. Высочества Великаго князя. Остается въ наемъ 23 ложи, каждая ложа въ первомъ ряду для четырехъ лицъ принесетъ въ день 5 рубля. Каждая ложа во второмъ этажѣ 2 рубля 50 коп. Благородной партеръ съ человѣка по 50 коп., второй партеръ—25 коп.; Раіокъ или верхняя галлерея—15 коп. Есть ли весь театръ наполненъ будетъ, что обыкновенно при всякомъ новомъ представленіи бываетъ, то за одно представленіе можно получить:

со всѣхъ ложъ	131	р.	50 к.
отъ благороднаго партера съ 200 лицъ . . .	100	„	— „
со второго партера	50	„	— „
съ райка	30	„	— „

Что составляетъ 311 р. 50 к.

А какъ можно учинить въ годъ 60 представленій, считая 8 комедій, 4 трагедіи и 6 комическихъ оперъ русскихъ; 12 комедій и 6 оперъ комическихъ французскихъ, 12 балетовъ и 12 пантомимъ.

Итакъ отъ оныхъ 60 представленій можно получить въ годъ 18090 рублей. А какъ большая часть актеровъ и музыкантовъ

будутъ нѣмцы, которыхъ я самъ уже набралъ, дабы и нѣмецкія комедіи представлять, то можно еще и нѣмецкой публикѣ въ годъ 12 представленій учинить, которыя по малой мѣрѣ дадутъ 5738 рублей. За прочія 144 представленія, которыя въ годъ учинить можно, представляя каждую піесу три раза, положимъ что сборъ со всего театра 20 р. превосходить не будетъ, то и сіе составитъ 2880 рублей. Для умноженія доходовъ отъ театра можно ввести донынѣ маловѣдомое въ Москвѣ позорище, то есть Китайскія тѣни. Сіе позорище даватся можетъ два раза въ недѣлю по французски и по русски поперемѣнно.

Спектакль начинать въ 4 часа пополудни, а кончить до 6-ти часовъ, въ каждомъ году можно давать по 100 представленій, сборъ никогда не можетъ быть знатенъ, полагая что мѣста болѣе, какъ для 400 лицъ не будетъ, надобно сдѣлать два партера первой на 50 коп., второй по 25 коп. съ человѣка, полагая каждой сборъ по 25 рублей, годового прихода будетъ 2500 рублей, по вычетѣ жъ того годового расхода 500 руб., останется 2000 рублей.

Есть еще другой способъ прибыль получать отъ маскерадовъ или отъ клубовъ, которыя бы мнѣ желалось завести въ жилище моемъ. Расходы отъ сего могутъ простиратся полагая оное жилище въ домѣ до 2000 рублей, а прибыля можно получить, щитая 400 членовъ, собирая съ мужчинъ по 20, а съ женщинъ по 10 руб. въ годъ, придетъ 4000 рублей. За 8 концертовъ въ нетеатральные дни, полагая сборъ по 50 рублей, будетъ 400 рублей. Конфетчикъ и трактирщикъ за позволеніе продавать конфекты во время спектаклей и клубовъ по малой мѣрѣ заплатитъ 1000 рублей.

Карточная игра можетъ принесть 1000 рублей. Все сіе составитъ расхода 27000 руб., прибыли 35108 рублей.

Какъ Московскую публику составляющее дворянство, которое меня благосклонно способнымъ признаетъ быть начальникомъ публичныхъ увеселеній, обѣщаетъ меня подкрѣплять, то имѣя во всемъ томъ довольное знаніе, что только съ театромъ сношеніе имѣть можетъ, пріемлю на себя во всемъономъ дирекцію, въ прочемъ же послѣдствіями усмотрѣть можно будетъ, что не интересъ или невыгодности мои, къ толь тяжкой дирекціи меня побуждаютъ но вкусъ и природная склонность, ко всему тому что до театра касается, по которымъ бы давно уже предпріятіи мои исполнилъ, есть ли бы достатокъ мой на то дозволилъ. Итакъ не пропущая ни единаго случая, сколько возможности моей будетъ и поскольку здоровье мое то дозволить станетъ въ пользу воспитательнаго дома староанья и труды мои прилагать, и обязуюсь нѣсколькихъ питомцевъ въ правленіи театромъ обучить, дабы они

въ случаѣ болѣзни моей должностями моими управлять могли, чтобы въ интересахъ или выгодностяхъ дома ничего упущено не было. Только прошу чтобъ съ стороны Восп. Дома камисаръ былъ опредѣленъ, которой бы по справедливости издержки и сборы каждаго спектакля наблюдалъ. За всѣ такія труды прошу чтобъ дана мнѣ была четвертая часть изъ очистившейся отъ всѣхъ поденныхъ издержекъ прибыли. Для сбереженія жъ великихъ издержекъ на снабженіе театра какою музыкою, обязуюсь я при томъ снабдивъ оной музыкою моей композиціи, сколько мнѣ время дозволитъ, какъ то комическія оперы, балеты, пантомимы, симфоніи и прочія, что конечно нѣсколькихъ сотъ рублей стоить должно, естли онѣ въ другомъ мѣстѣ за немалую плату сочинятся будутъ. Обязуюсь еще велѣть принятымъ съ такимъ договоромъ хорошимъ мастерамъ къ театру, каждые три года обучать по 116 мальчиковъ и по 36 дѣвушекъ Восп. Дома въ ремеслахъ для театра потребныхъ, какъ то:

для инструментальной музыки мальчиковъ:

на скрипкѣ—16, на трубахъ—8, на кларнетѣ—8, на контрабасѣ—4, на гобоѣ и флейтѣ—8, на альтѣ—4, на рожкахъ—8, на фаготахъ—8, на віолончелѣ—4.

На вокальной музыкѣ для дѣйствія въ комическихъ операхъ, комедіи, трагедіи, русскихъ танцованіи и пантомимахъ: мальчиковъ 36, дѣвушекъ—36, театральному рисованію—4-хъ мальчиковъ, машинамъ—4, портному ремеслу театральному—4.

Итого—152 человѣка".

Далѣе баронъ Ванжура развивалъ вопросъ относительно провинціальнаго театра.

„Сколь скоро усмотрѣнно будетъ, что оныя молодыя люди въ состояніи будутъ играть, то съ Выс. позволенія, въ четырехъ лутчихъ губерніяхъ ИМПЕРІИ можно будетъ учредить театры, которыя вкупѣ могутъ служить и вмѣсто заловъ для маскарада, и питомцевъ можно будетъ раздѣлить на 4 театра. Доходы театра въ губерніи не могутъ никогда быть столь знатны, какъ въ большомъ городѣ, но можно дѣло сіе такъ расположить, чтобъ въ двухъ губерніяхъ подъ однимъ намѣстникомъ состоящихъ, комедіанты играли поперемѣнно, а какъ во всякой губерніи можно считать сосѣдственныхъ господъ, въ томъ числѣ 24 наемщика ложъ, то и можно расположить театръ на 24 ложи, отъ которыхъ можно будетъ получить полагая по 100 руб. на ложу—2400 руб.

съ 1-го партера	по 50	коп.	съ	человѣка.
съ 2-го „	„ 15	„	„	„
въ райкѣ	„ 5	„	„	„

Есть ли въ каждомъ партерѣ 60 человѣкъ помѣстится, и есть ли 200 спектаклей въ годъ представлено будетъ, то можно отъ всякаго позорища полагать сбора по 10 руб., что состовляетъ — 2000 р. 24 маскарада и 24 вавсала, которыя можно въ лѣтнее время учредить, щитая только по 25 человѣкъ на каждый пріѣздъ, учинить въ годъ—1200 руб.

Всего збора будетъ 5600 руб.

Расходъ на содержаніе дѣтей, числомъ 38 человѣкъ, одеждою, пищею, свѣчами простиратся будетъ въ годъ до 2000 руб., прочія театральныя издержки до 2000 руб.

Дохода останется—1600 руб.

Директоръ получа отъ меня самаго наставленіе, театромъ управлять, будетъ имѣть попеченіе о дѣтяхъ и содержать щетъ зборамъ и расходамъ, опредѣленъ будетъ отъ В. Дома. А къ тому для сохраненія вездѣ добраго порядка обязуюсь каждое лѣто всѣ театры въ губерніяхъ посѣщать и дѣлать потребныя учрежденья, дабы все въ предпріятіи семъ учиненному проэкту соотвѣтствовало и чтобъ интересы восп. дома точно были наблюдены.

Для поощренія къ дарованіямъ и ревности актеровъ, танцовщиковъ, музыкантовъ и всѣхъ служителей театра, можно учредить театральный пансіонъ, дабы выслуживши на театрѣ Восп. Дома 21 годъ, отъ сего пансіона могъ воспользоваться.

Каждый къ театру принадлежащей человѣкъ, который членомъ сдѣлатся пожелаетъ, можетъ по 10 руб. ежегодно класть въ казну сего пансіона, а къ тому давать имъ въ воздаяніе по 6-ти спектаклей въ годъ, отъ которыхъ доходы прибавлять къ оной же казнѣ. Каждый членъ пришедшей въ несостояніе пріобрѣтать себѣ пропитаніе, будетъ довольствоваться отъ сего пансіона по смерть свою. Ежели послѣ его останется жена вдовою, то будетъ и она мужнину часть получать по смерть свою. Есть ли оная жена выдетъ за мужъ за другова, то лишается она тѣмъ пансіономъ, изъ котораго половина возмется на воспитательный домъ, а другая половина остается въ казнѣ онаго пансіона. Каждый членъ сдѣлавшись нещастнымъ случаемъ немощнымъ или колѣкою не выслужа 21 года, получитъ пансіонъ, дарованіямъ его и достоинствомъ ево соотвѣтствующей, на всю жизнь свою.

Въ случаѣ когда какой-либо членъ изъ иностранцевъ изъ Россіи выѣдетъ, и пансіономъ своимъ внѣ Россійской Имперіи пользоватся пожелаетъ, то дается ему только три четвертыя доли онаго, а четвертая часть останется въ пользу В. Д. Каждый иностранный членъ, который навсегда изъ государства выѣхать пожелаетъ, и которой по контракту своему хорошо служилъ, можетъ

за 6 мѣсяцевъ проситъ своего увольненія, а полагаемыя имъ ежегодно въ казну деньги ему отдадутся обратно.

Въ случаѣ есть ли онъ въ 6 или 9 лѣтъ возвратится, о чемъ долженъ онъ за годъ напередъ увѣдомить будетъ онъ принятъ съ тѣмъ же жалованьемъ, которое онъ прежде получалъ, уплачивая по 25 руб. за каждый годъ отсутствія ево, сдѣлается вновь членомъ пансіона. Дѣвица опредѣляемая къ театру, не нашедшая себѣ жениха, за котораго бъ замужъ вытьтить могла, будетъ получать такой же пансіонъ, какъ и мужчины, а когда она замужъ выдетъ то возвратится ей та сумма, которую она въ казну заплатила.

Капиталъ пансіона можетъ ежегодно отдаватся въ ломбардъ изъ 5-ти процентовъ, щеты и записи будутъ ежегодно разсматриваемы и повѣряемы, отъ выбранныхъ обществомъ членовъ" [228]).

Проектъ барона Ванжура, такимъ образомъ, представлялъ собою стройную систематическую организацію огромнаго театральнаго дѣла: здѣсь была и театральная школа, и театръ при школѣ, и пенсіонный капиталъ; здѣсь имѣлись въ виду и столица и провинція. Проэктъ этотъ—кстати нигдѣ до сихъ поръ неопубликованный—представляетъ собою видную страницу исторіи не только театральнаго образованія, но и вообще русскаго театра. Изъ примѣчаній, сдѣланныхъ Опекунскимъ Совѣтомъ противъ пунктовъ проекта, ясно, что онъ отнесся къ нему очень сочувственно. Связи барона Ванжуры, благосклонное отношеніе къ нему Москвичей, которымъ онъ, очевидно, былъ знакомъ какъ композиторъ, сочувствіе общества Восп. Дому и болѣе низкая, чѣмъ у Медокса, плата за мѣста были аргументами, склонявшимъ Совѣтъ въ его пользу. Съ другой же стороны, осуществленіе проекта легко разрѣшало насущный и мучительный для Восп. Дома вопросъ о примѣненіи силъ обучавшихся сценическимъ искусствамъ питомцевъ. Въ то же время предпріятіе могло дать прибыль и Опек. Совѣтъ соблазняла возможность возмѣщенія затраты на обученіе воспитанниковъ сценическимъ искусствамъ, простиравшейся до шести тысячъ руб. въ годъ. Что же касается возраженій Опекунскаго Совѣта, то они касались во-первыхъ театральнаго помѣщенія, такъ какъ Совѣтъ считалъ возможнымъ устроить его въ одномъ изъ имѣющихся зданій; во-вторыхъ, Совѣтъ находилъ, что первое время воспитанникамъ жалованія не надо назначать вовсе. Само собою, проектъ понравился и Петербургскому Оп. Совѣту и И. И. Бецкому.

Въ виду этого 13 ноября 1783 г., СПБ-скій Оп. Совѣтъ послалъ въ Москву распоряженіе „доколе надлежащее о томъ театрѣ учрежденіе сдѣлано будетъ... опредѣлить ему при домѣ для житья покой, производя на содержаніе его жалованіе по благоразсужденію

того Совѣта“ и вмѣстѣ съ тѣмъ „назначиваемому для построенія театра мѣсту учинить планъ съ изъясненіемъ всего расположенія прислать сюда съ архитекторскимъ ученикомъ“.

18 ноября барону Ванжура было выдано авансомъ 50 рублей и сверхъ того 100 р. на проѣздъ до Москвы; въ Москвѣ ему была отведена и казенная квартира. Что же касается зданія театра, то вопросъ о его сооруженіи обсуждался въ декабрѣ же мѣсяцѣ въ Моск. Опек. Совѣтѣ въ присутствіи архитектора К. И. Бланка. Было, въ общемъ, двѣ версіи: первая—использовать деревянный придворный театръ, подаренный Восп. Дому Императрицей, вторая—построить новый каменный театръ. Около корпуса Восп. Дома было два пригодныхъ мѣста, но ни одно изъ нихъ не допускало, въ виду непрочности грунта, зданія безъ каменнаго фундамента; впрочемъ, можно было перенести деревянный театръ и поставить его безъ каменнаго фундамента, значительно уменьшивъ его размѣры. Въ то же время опасались, что публика, помня недавній пожаръ деревяннаго театра, будетъ неохотно посѣщать деревянное зданіе. Въ результатѣ, Совѣтъ склонялся въ пользу сооруженія новаго каменнаго театра, тѣмъ болѣе, что Бланкъ брался выстроить его въ $1^1/_2$ года. А тѣмъ временемъ „Совѣтъ положилъ учредить въ состоящемъ при домѣ Корпусѣ, называемомъ карделожъ (очевидно прежній домашній театръ надъ столовой былъ къ тому времени уничтоженъ) временный театръ съ тѣмъ намѣреніемъ, чтобъ въ оной чрезъ упражненіе для публики представляемыхъ разныхъ увеселеній подъ смотрѣніемъ и руководствомъ Гдна Ванжуры, пріуготовить къ открытію будущаго театра съ лучшею пріобретаемою способностью, какъ пріѣхавшихъ изъ Санктпетербурга съ бывшаго тамо вольнаго театра, такъ и находящихся въ домѣ обоего пола воспитанниковъ, изъ которыхъ первымъ производиться будетъ на содержаніе ихъ жалованье на счетъ выручаемаго отъ публики дохода, за даваемыя въ семъ временномъ театрѣ увеселенія“. Бецкій одобрилъ такой проектъ и на присланномъ планѣ симметрично предполагавшемуся каменному театру „на другой сторонѣ“ намѣтилъ выстроить со временемъ помѣщеніе для аукціонной залы, ломбарда и аптеки. Сообщено было это въ Москву 8 февраля 1784 г. Между тѣмъ, архитекторъ Бланкъ заболѣлъ и сооруженіе большого театра сначала было отложено до будущаго года, а затѣмъ и вовсе оставлено. Тѣмъ временемъ, баронъ Ванжура вступилъ въ переговоры съ бывшими актерами Книперовскаго театра, а также со сторонними, новыми актерами, которые всѣ переѣхали поэтому въ Москву. Въ Моск. Вѣдомостяхъ было помѣщено слѣдующее объявленіе. „Императорскій Московскій Восп. Д. По-

ченной Публикѣ даетъ знать, что въ пятницу, то есть сего Февраля 9 дня, откроетъ онъ оный театръ, построенной въ главной связи онаго Дома. Представляемое позорище питомцами онаго Дома состоять будетъ изъ Пантомима въ трехъ дѣйствіяхъ, называемаго Морскіе разбойники, или Арлекинъ, сдѣлавшійся щастливымъ въ невольничествѣ, потомъ представлено будетъ Балетъ, изъ трехъ же дѣйствій состоящій и называемый Венера и Адонисъ.

За первыя мѣста платить должно по рублю, за вторыя—по полтинѣ. Билеты раздаваемы будутъ отъ Господина Таннауера въ аукціонной залѣ.

Желающіе имѣть содержаніе объявленныхъ спектаклей, напечатанное на Россійскомъ и французскомъ языкахъ, можетъ оное получить отъ упомянутаго Господина Таннауера. Спектакль начнется въ 6 часовъ пополудни“ [229]).

Московскій Опекун. Совѣтъ нашелъ спектакли удачными и подающими надежды, а въ то же время расходы на выполненіе проекта барона Ванжуры умѣренными, особенно по сравненію съ расходами на содержаніе учителей театральныхъ искусствъ при Воспит. Домѣ, въ виду чего и просилъ СПб-скій Опек. Совѣтъ согласія на скорѣйшее утвержденіе барона въ должности директора театра и реестра жалованью, назначаемому бывшимъ воспитанникамъ тѣмъ болѣе, что они торопили Совѣтъ съ окончательнымъ отвѣтомъ, имѣя въ виду, въ случаѣ отказа, искать себѣ мѣсто на сторонѣ. Представленный барономъ „именной списокъ принятымъ для ново-учреждаемаго театра актерамъ и танцорамъ обоего пола, музыкантамъ и прочимъ къ театру принадлежащимъ персонамъ съ означеніемъ годового жалованья“ былъ таковъ.

Актеры:

Иванъ Николаевъ	240	р.	воспитанники.
Андрей Артамоновъ	200	„	
Иванъ Екимовъ	96	„	
Павелъ Петровъ	96	„	

Актрисы:

Арина Иванова	180	„	воспитанницы.
Мавра Гаврилова	168	„	
Марфа Варфоломѣева	99	„	

Тансеры:

Гаврила Райковъ	200	„	воспитанники.
Алексѣй Кононовъ	168	„	
Алексѣй Митрофановъ	168	„	
Абрамъ Михайловъ	168	„	
Сергѣй Ивановъ, большій	168	„	
Сергѣй Ивановъ, меньшій	168	„	
Гаврила Петровъ	168	„	

Тансерши:

Арина Матвѣева	300 р.	воспитанницы.
Алимпіада Петрова	168 „	
Марфа Васильева	168 „	
Домна Иванова	168 „	
Прасковья Александрова	168 „	

Музыканты:

Іовъ Васильевъ	168 „	воспитанники.
Григорій Николаевъ	144 „	
Иванъ Андреевъ	120 „	
Филиппъ Васильевъ	120 „	
Алексѣй Яковлевъ	120 „	
Василій Алексѣевъ	96 „	

Актриса:

Елизабета Иванова	200 „

Музыканты:

Феіеръ	360 „	при дѣтяхъ учители на струнныхъ инструментахъ.
Стефановскій	300 „	
Прашель	300 „	
Отенгоферъ	300 „	
Иванъ Горличка	300 „	
Заубель	300 „	
Купершмидъ	144 „	при оркестрѣ.
Эзабекъ	144 „	
Кирштейнъ	150 „	
Петръ Леонтьевъ	150 „	
Купершмидъ	144 „	
Францъ Горличка	180 „	
Митяшинъ	150 „	
Гринови	150 „	
Бергманъ	120 „	
Фоглеръ	150 „	

Учители и мастера:

Морелій, танцмейстеръ	2000 „
Померанцевъ, актеръ	500 „
Брейнфалкъ	500 „
Машинистъ	500 „
Живописецъ	500 „
Портной	200 „
Магазейникъ	120 „
Сумма	11686 р.

Давъ помянутыхъ выше три спектакля наканунѣ великаго поста Воспитательный Домъ съ 25 февраля по 7 марта организовалъ по пятницамъ и воскресеньямъ рядъ концертовъ; въ числѣ участвующихъ встрѣчается, между прочимъ, нѣкая госпожа Сирменъ, „славная

виртуоза на скрипкѣ", получавшая при всѣхъ Европейскихъ Дворахъ и славнѣйшихъ городахъ похвалу по причинѣ рѣдкости ея игры и выступавшая до того на сценѣ Петровскаго театра въ вокальныхъ и инструментальныхъ концертахъ. Вслѣдъ за этимъ, съ 14 марта до Страстной недѣли, имѣлись въ виду представленія „Китайскихъ тѣней", пріѣзжимъ италіанцемъ Кіоза съ компаніей по четыре раза въ недѣлю — по воскресеньямъ, средамъ, четвергамъ и субботамъ. Но эти представленія вскорѣ прекратились въ виду обстоятельства, создавшаго не мало осложненій въ театральныхъ начинаніяхъ Восп. Дома. 30 марта типографія Московскаго университета отказалась напечатать въ Вѣдомостяхъ объявленіе о представленіи Кіоза; черезъ нѣсколько дней Опек. Совѣтъ послалъ объявленіе уже отъ себя; текстъ объявленій былъ слѣдующій: „Италіанецъ Іозефъ Кіоза съ товарищами представлять будетъ китайскія тѣни сего апрѣля 6, 7 и 8 чиселъ, то есть въ субботу, воскресенье и понедѣльникъ, въ имѣющимся при ономъ домѣ театрѣ, въ которомъ также сего-жъ апрѣля 11 числа то есть въ четвергъ представлена будетъ комедія Раздумчивой, и при ней большой балетъ, называемый „Венера и Адонисъ". Начало въ 6 часовъ пополудни; за входъ каждая особа платитъ въ партеры и первую галлерею по одному рублю, а во вторую галлерею по пятидесяти копѣекъ; о чемъ почтенной публикѣ симъ извѣщается". Однако типографія отказала печатать объявленіе и Совѣту [230]).

Тогда, 8 апрѣля директоръ Моск. Восп. Дома Гогель отправился съ жалобою и за объясненіями къ Главнокомандующему, графу З. Г. Чернышеву; только тогда выяснилось, что запрещеніе было вызвано поступившими къ главнокомандующему и въ Земскій Судъ притензіями со стороны содержателя Московскаго вольнаго театра Михаила Егоровича Медокса, видѣвшаго въ организаціи Восп. Домомъ театра нарушеніе правъ его привилегіи на исключительное содержаніе въ Москвѣ зрѣлищъ и увеселеній [231]).

Чтобы понять его претензію, необходимо вернуться нѣсколько назадъ, къ исторіи Московскаго Вольнаго театра.

17 марта 1776 г. Московская Полицмейстерская канцелярія выдала князю П. В. Урусову привилегію на исключительное право содержанія вольнаго театра въ Москвѣ на десять лѣтъ, т. е. съ 16 іюля 1776 г. по 16 же іюля 1786 г., на слѣдующихъ условіяхъ.

1) „Быть содержателемъ всѣхъ театральныхъ въ Москвѣ представленій ему одному, а больше никому, во все десятилѣтнее время, дабы черезъ то ему не было подрыва; 2) платить въ Воспитатель-

ный домъ по предварительному съ нимъ соглашнiю, 3100 рублей на годъ бездоимочно; 3) построить на свой счетъ въ пять лѣтъ на мѣстѣ, по назначенiю Полицiи, театръ со всѣми принадлежностями, каменный, съ такимъ внѣшнимъ убранствомъ, чтобы онъ городу могъ служить украшенiемъ, и сверхъ того домъ для публичныхъ маскерадовъ, комедiй и оперъ комическихъ; 4) по прошествiи срока, продать театръ съ домомъ и всѣми принадлежностями, если не пожелаетъ болѣе содержать его, по вольной цѣнѣ; 5) до постройки дозволить ему театральныя представленiя въ томъ же домѣ, гдѣ они и были; 6) если въ продолженiи десятилѣтiя воспослѣдуетъ на долгое время остановка представленiй, по причинамъ отъ него не зависѣвшимъ, отъ пожара и другихъ случайностей: то это время въ число десятилѣтней привилегiи ему не числить и въ Воспитательный домъ за это время не платить“.

Получивъ такую привилегiю онъ вскорѣ, а именно 15 iюня 1776 года, принялъ къ себѣ въ товарищи англичанина Михаила Егоровича Медокса во всемъ съ нимъ наравнѣ, на все время данной ему привилегiи и по контракту. Имя Медокса слишкомъ замѣтно въ исторiи русскаго театра для того, чтобы не остановить на немъ вниманiя [232].

По свидѣтельству одного изъ потомковъ [233]), Михаилъ Георгiевичъ Медоксъ (Michael Maddox) родился въ Англiи 14 мая 1747 года. Будучи профессоромъ математики Оксфордскаго университета, въ 1766 году прибылъ въ Россiю, черезъ посредство Англiйскаго посланника лорда Макартнеля, былъ представленъ графу Никитѣ Ивановичу Панину и опредѣленъ преподавателемъ физики и математики къ наслѣднику, великому князю Павлу Петровичу, по окончанiи образованiя котораго, около 1775 года, сдѣлался учредителемъ и владѣльцемъ Московскихъ театровъ. Былъ ли онъ дѣйствительно учителемъ Павла Петровича—неизвѣстно, такъ какъ ни въ запискахъ Порошина, ни въ трудѣ Кобеко о цесаревичѣ Павлѣ Петровичѣ его имя не встрѣчается. Надо, однако, замѣтить, что юношескiе годы Павла Петровича разслѣдованы очень мало, что архивъ о немъ до сихъ поръ не разработанъ и, наконецъ, что Кобеко, перечисляя учителей цесаревича, говоритъ подъ конецъ, что были „и другiе“, но кто именно не называетъ. Женатъ Медоксъ былъ на Екатеринѣ Яковлевнѣ рожденной Штольцъ (Anna Catharina Stolz)—родилась 13 октября 1763 г., вѣнчалась въ Москвѣ 28 ноября 1785 года и умерла 30 сентября 1827 г.—У Медокса было 6 сыновей и 6 дочерей: Павелъ, Романъ, Василiй, Иванъ, Александръ и Георгiй; дочери были замужемъ за Кожинымъ, Замятнинымъ, Гаевскимъ, Степановымъ и Ивановымъ. Умеръ Медоксъ

27 сентября 1822 года и похороненъ въ селѣ Поповкѣ Тульской губерніи Каширскаго уѣзда. Будучи физикомъ и механикомъ Медоксъ, между прочимъ, по словамъ Арапова [234]), сдѣлалъ знаменитые часы съ полнымъ оркестромъ музыки и различными фигурами, приходившими въ движеніе, подобные механизму извѣстныхъ Страсбургскихъ часовъ; эти часы были подносимы Императрицѣ Екатеринѣ и цѣнятся очень дорого. Одно время они находились въ Москвѣ, въ домѣ г. Лухманова, и были извѣстны всей Москвѣ. Не объ этихъ ли самыхъ часахъ пишетъ въ своихъ воспоминаньяхъ Журкевичъ [235]). У графа Каменскаго онъ видѣлъ большіе часы, купленные, какъ говорили ему, у Медокса, въ Москвѣ, за 8.000 рублей, игравшіе, когда часовая стрѣлка показывала 11 минутъ 3-го часа пополудни: „со святыми упокой" и въ 4 часа, тоже пополудни, извѣстный польскій: „Славься, славься храбрый росъ". Первый бой обозначалъ, что въ этотъ часъ найдено было тѣло убитаго фельдмаршала, отца графа, а другой бой—моментъ рожденія на свѣтъ самаго графа. 16 января 1826 г. Медоксамъ было дано дворянство, утвержденное въ департаментѣ герольдіи 9 октября 1867 г. Каково было происхожденіе Медокса—неизвѣстно. По одной версіи онъ былъ англичанинъ, по другой — англійскій еврей. Англичаниномъ онъ именуется [236]) въ указѣ Екатерины II отъ 1 декабря 1777 г. на имя кн. П. Урусова и М. Медокса, 2) въ документѣ, относящемся къ 31 январю 1805 г. за подписью Императора Александра I, 3) въ паспортѣ, выданномъ ему 7 января 1797 г. подъ № 11 отъ генеральнаго консула Его Великобританскаго Королевскаго Величества—Степана Шарпа, 4) въ купчихъ крѣпостяхъ, заключенныхъ въ Москвѣ въ 1777 г. съ кн. И. И. Лобановымъ-Ростовскимъ и въ 1780 г. съ кн. П. В. Урусовымъ [237]), и т. д.

Съ другой же стороны, въ дѣлахъ Ярославской Полиціи и въ предписаніи А. Х. Беккендорфа по поводу бѣглаго сына Медокса Романа, этотъ послѣдній именуется сыномъ „англійскаго жида Медокса" [238]). Евреемъ его называетъ и В. Майковъ, поэтъ и современникъ его, стоявшій очень близко къ театральнымъ сферамъ, какъ видно изъ слѣдующаго стихотворенія его.

Къ Н. П. Архарову. (Моск. оберъ-полицмейстеру)

Пишу въ четвертый разъ къ тебѣ я на бумагѣ,
Чтобъ ты, любезный другъ, помыслилъ мнѣ о благѣ,
А благо все мое въ единомъ состоитъ,
Да разумъ твой меня съ Медоксомъ съединитъ;
Съ Медоксомъ, говорю, съ Медоксомъ я, Архаровъ
За тѣмъ, что князь цѣны не знаетъ сихъ товаровъ,

Которыми онъ сталъ съ Іудой торговать.
Единаго теперь я этого страшуся,
Не втерся чтобъ къ нему въ товарищи Поше,
А если галльская къ юдейской сей душѣ
Хоть краюшкомъ своимъ на этихъ дняхъ коснется,
Тогда ужъ, можетъ быть, надежда вся минется
Театръ Россійскій мнѣ въ рукахъ своихъ имѣть.
Коль хочешь всѣмъ добра, то такъ сіе намѣть,
Какъ нѣкогда о семъ съ тобой мы говорили
Иль кашу мы сію напрасно заварили?
Скажи мнѣ искренно: пенять не буду я:
Пусть будетъ съ ними князь купаться въ томъ же морѣ
Лишь жаль того, что всѣмъ актерамъ будетъ горе.

Контрактъ, заключенный кн. Урусовымъ съ Медоксомъ 15 іюля 1776 г., былъ утвержденъ Полиц. канцеляріей 31 августа того же года. Въ силу его, Медоксъ обязался кромѣ своей половины, употреблять за Князя, на постройку каменнаго театра и прочаго, собственныя свои деньги, полагая на нихъ по шести процентовъ. Они вмѣстѣ устроили воксалъ въ домѣ Графа Строгонова; потомъ нашли удобное для новаго театра мѣсто, домъ съ землею Гвардіи Ротмистра Князя Лобанова-Ростовскаго, состоявшій во 2-й части на Петровской улицѣ, въ приходѣ церкви Всемилостиваго Спаса, что въ Копьѣ или въ Копьяхъ. Мѣсто было освидѣтельствовано Архит. Каринымъ, и 1 декабря 1776 года они получили отъ Полицмейстерской канцеляріи разрѣшеніе на постройку [239]).

Въ томъ же 1776 году, 27 сентября, они испросили позволеніе у Опекунскаго совѣта, взносить въ Воспитательный домъ не 3100 рублей и не четвертую, а десятую часть. Деньги были собираемы при повѣренномъ Воспитательнаго дома въ запечатанный ящикъ, изъ котораго послѣ представленія ихъ высыпали и отсчитывали десятую часть [240]). Въ благодарность же за это одолженіе со стороны Воспит. Дома они брали на себя уже знакомое намъ обязательство „содержать танцовальнаго мастера на свой коштъ а буде угодно, то и къ совершенію тѣхъ дѣтей (16 чел.) въ театральномъ искусствѣ старанія прилагать".

Какъ извѣстно, танцовальный мастеръ былъ взятъ ими плохой, вообще этого обязательства они не исполнили, послѣ чего и былъ приглашенъ въ Восп. Домъ танцмейстеръ Парадизъ.

Въ другой разъ отношенія между Медоксомъ и В. Д. завязались въ 1779 г., когда Моск. Оп. Сов. параллельно или, вѣрнѣе, въ противовѣсъ контракту Книпера предложилъ было Медоксу также

составить контрактъ объ отдачѣ ему въ наученіе и пользованіе питомцевъ дома; Бецкій, какъ извѣстно, контрактъ этотъ отклонилъ.

Труппа кн. Урусова и Медокса давала свои спектакли въ арендованномъ ими у графа Воронцова домѣ на Знаменкѣ, а между тѣмъ они строили воксалъ и готовили матеріалы для постройки новаго каменнаго театра на Петровкѣ. Какъ видно изъ объявленія въ Моск. Вѣд., они расчитывали окончить постройку въ декабрѣ 1780 г., причемъ съ февраля мѣсяца уже открыли подписку на абонементъ ложъ въ новомъ зданіи, предлагая желающимъ ознакомиться съ „внутреннимъ расположеніемъ театра“ по планамъ его, въ теченіи сырной недѣли, въ знаменскомъ маскарадномъ домѣ. Но въ день, когда было напечатано въ Вѣдомостяхъ это объявленіе, а именно 28 февраля, въ „Знаменскомъ оперномъ домѣ, отъ неосторожности нижнихъ служителей, жившихъ въ ономъ, предъ окончаніемъ театральнаго представленія сдѣлался пожаръ“. Не смотря на энергичныя мѣры театръ сгорѣлъ и остались цѣлы только флигеля. Человѣческихъ жертвъ, не смотря на количество присутствующихъ, не было [241]).

По показаніямъ антрепренеровъ сгорѣло мебели, гардероба и декорацій на 40000; Графу Воронцову было заплачено за домъ 15500; актерамъ и актрисамъ, бывшимъ почти цѣлый годъ безъ дѣла было дано жалованія—22000. Итого, убытокъ простирался, по ихъ показанію, до 80000 рублей. Полиція предписала имъ, согласно ихъ обязательству, театръ исправить.

Вскорѣ же, а именно 31 марта 1780 же года, Князь Урусовъ уступилъ Медоксу за 28500 рублей свою привилегію въ полную его волю, со всѣми правами и обязанностями, со всѣми принадлежностями къ театру, изготовленными на общій ихъ счетъ, и съ своею половиною какъ въ воксальномъ строеніи, такъ и во всѣхъ матеріалахъ для новаго театра. Медоксъ, такимъ образомъ, сдѣлался одинъ содержателемъ и строителемъ театра, съ привиллегіею на остальные шесть лѣтъ [242]).

Одной изъ ближайшихъ мѣръ, предпринятыхъ имъ для упорядоченія своего дѣла было привлеченіе новыхъ артистическихъ силъ при помощи объявленія въ Вѣдомостяхъ, изъ которыхъ становится извѣстнымъ что годовой окладъ имъ простирался „отъ 200 до 600 р. смотря по дарованьямъ и способности“ [243]).

Медоксъ, ссылаясь на убытокъ и обязательство построить каменный театръ, „которому и планъ представлялъ“, придумалъ испрашивать у Князя Мих. Никит. Волконскаго въ 1780 г. продолженіе своей привилегіи еще на десять лѣтъ, во избѣжаніе „со-

вершеннаго себѣ разоренія", обѣщая содержать представленія въ возможно лучшемъ видѣ. Князь согласился дать привилегію не раньше, чѣмъ будетъ достроенъ новый театръ. Михайла Егоровичъ, основываясь на этомъ обѣщаніи, началъ спѣшить съ постройкой, чтобы скорѣе получить новую привилегію, но не имѣя денегъ, вынужденъ былъ заложить въ Оп. Совѣтъ начатое строеніе и вмѣстѣ съ нимъ самую привилегію и всѣ права ею предоставленныя.

Каменный театръ на Петровкѣ былъ построенъ въ 5 мѣсяцевъ. По смѣтѣ архитектора онъ могъ обойтись до 80000. По счету Медокса обошелся въ 130000 рублей.

30 декабря 1780 г. въ Московскихъ Вѣдомостяхъ было помѣщено объявленіе, въ которомъ подробно описывалось вновь построенное зданіе и сообщалось о „сегодняшнемъ" открытіи театра [244]).

Такимъ образомъ, театръ былъ открытъ 30 декабря 1780 г. О внѣшнемъ и внутреннемъ видѣ театра можно судить по вышедшему въ 1797 году описанію „планамъ и фасадамъ" театра [245]). Между тѣмъ Медоксъ успѣлъ заслужить благоволеніе новаго главнаго Начальника Москвы, Князя Вас. Мих. Долгорукого-Крымскаго. Князь, весьма довольный Петровскимъ театромъ, предписалъ Полицмейстерской канцеляріи: имѣть къ Медоксу всѣмъ чинамъ Полиціи особенное почтеніе и уваженіе, и охранять его отъ всѣхъ непріятностей, какія могли случиться при его званіи, за то что Медоксъ, „стараясь о доставленіи публикѣ всевозможныхъ удовольствій, употребилъ весь свой капиталъ на построеніе огромнаго и великолѣпнаго театра, и еще обременилъ себя черезъ то великимъ долгомъ". Вмѣстѣ съ тѣмъ приказалъ выдать Медоксу, въ награду за понесенные убытки и постройку театра, обѣщанную ему новую привилегію, на тѣхъ же правилахъ и на десять же лѣтъ, считая начало ея со дня окончанія первой привилегіи. Полицмейстерская канцелярія выдала ее ему и его наслѣдникамъ, 1781 г. марта 6, на прежнемъ основаніи. Обрадованный этимъ Медоксъ, вмѣсто того, чтобы собирать деньги и уплачивать долги, сталъ покупать на чужое имя людей къ своему театру, помѣстье и т. д. Черезъ два года послѣ того и случился конфликтъ, на которомъ мы прервали изложеніе исторіи театра при Восп. Домѣ, устроенномъ въ Москвѣ И. И. Бецкимъ по проекту барона Ванжура. Медоксъ воспротивился этому въ силу привилегіи тѣмъ болѣе, что главное свое обязательство онъ уже исполнилъ: построилъ театръ „хотя для собственныхъ выгодъ, однакожъ оказалъ тѣмъ услугу и публикѣ" [246]). Жалобу свою графу З. Г. Чернышеву онъ изложилъ въ слѣдующемъ прошеніи.

„Простритe, Ваше Сіятельство, руку помощи чужестранцу, который всю свою надежду возлагаетъ на правосудіе Всемилостивѣйшей Государыни и на Васъ, яко усерднаго исполнителя Высочайшей и щедрой Ея воли. Войдите въ несчастное положеніе моей семьи и тѣхъ людей, которые довѣрили мнѣ свой капиталъ. Я совершенно увѣренъ, что Ея Величество не соизволитъ на мое разореніе. Если Вы благоволите представить Ея Императорскому Величеству весь ужасъ, который мнѣ угрожаетъ заведеніемъ театра въ Воспитательномъ домѣ: то, конечно, Милосердная Монархиня благоволитъ оное уничтожить, или по крайней мѣрѣ вознаградить меня за убытокъ, который я въ истекающіе годы моей привиллегіи неминуемо понести долженъ".

Вслѣдствіе этого прошенія графъ Чернышевъ 16 декабря 1783 года сдѣлалъ о томъ письменный докладъ Государынѣ. Въ докладѣ онъ, между прочимъ, писалъ. „Находя представляемыя имъ доказательства сходствующими съ существомъ самаго дѣла, пріемлю смѣлость всеподданнѣйше повергнуть оное прошеніе милосердному Вашего Императорскаго Величества воззрѣнію, подносся при семъ какъ оное, такъ и краткій экстрактъ, данныхъ отъ помянутой канцеляріи привиллегій". Помимо этого Медоксъ лично ѣздилъ въ Петербургъ и подавалъ Государынѣ просьбу, очевидно, такого же содержанія. Результатомъ всего этого былъ Высочайшій рескриптъ на имя графа Чернышева [247]), повелѣвавшій „дѣло сіе отдать на разборъ и рѣшеніе того мѣста, къ коему оно по существу своему относиться можетъ, и которому не трудно будетъ согласить цѣлость даннаго Медоксу дозволенія съ прямымъ разумомъ правъ Воспитательнаго дома, какъ оные отъ Насъ изданы. 1784 г. февраля 24" [248]). Черезъ нѣсколько дней, 5 марта, Медоксъ и подалъ жалобу во 2-ой департаментъ Верхняго Земскаго суда; а еще немного времени спустя, а именно 30 марта того же 1784 г., содержатели китайскихъ тѣней италіанецъ Іозефъ Кіоза съ компаніей обратились въ типографію Моск. Университета съ просьбой напечатать ихъ объявленіе, на что послѣдовалъ отказъ. Какъ извѣстно, вслѣдъ за италіанцами въ типографію обратился Опек. Сов. самолично, но также получилъ отказъ; тогда, 6 апрѣля, къ графу Чернышеву за объясненіями отправился оберъ-директоръ Моск. Воспитательнаго Дома Гогель. Описывая послѣ того Бецкому всѣ перепитіи послѣднихъ дней Гогель очень подробно и съ большимъ жанровымъ интересомъ передаетъ, на французскомъ языкѣ, свой діалогъ съ главнокомандующимъ. „Какъ только ему доложили обо мнѣ, пишетъ онъ, онъ меня попросилъ къ себѣ въ кабинетъ и сказалъ: я знаю зачѣмъ вы пришли; вы хотите знать, запретилъ ли

я печатаніе объявленій вашего театра; на это я вамъ отвѣчу—да; хотите знать причины — извольте: Воспитательный Домъ даетъ платные спектакли, не имѣя на то права. Государыня мнѣ изволила повелѣть разсмотрѣть привиллегіи ваши и Медокса, что и будетъ исполнено въ будущій понедѣльникъ въ верхнемъ Земскомъ судѣ и впредь до рѣшенія дѣла я вамъ объявленій печатать не позволю. До этого момента я не понималъ его, но когда онъ, наконецъ, окончилъ свою прекрасную рѣчь—cette belle harangue—я ему отвѣтилъ, что основываясь на данныхъ Дому привилегіяхъ я былъ вполнѣ убѣжденъ въ томъ, что онъ былъ въ правѣ имѣть свой театръ и взымать плату за входъ, приводя въ доказательство театръ при Восп. Домѣ въ Петербургѣ, гдѣ воспитанники играли платные спектакли цѣлый рядъ лѣтъ; но на это онъ мнѣ возразилъ, что въ Петербургѣ никому и не дается привилегія на исключительное пользованіе театромъ; я тогда указалъ на обременительность исключительной привилегіи, данной Медоксу. Вотъ это то и будетъ обсуждено въ будущій понедѣльникъ, отвѣтилъ онъ. Послѣ длиннаго разговора на эту же тему я его спросилъ, на какомъ основаніи онъ запретилъ италіанцамъ представленіе Китайскихъ тѣней. Если это Восп. Домъ ихъ даетъ за деньги, я ихъ запрещаю сказалъ онъ, но я ему возразилъ: нѣтъ, это не Домъ, но даже допустимъ, что Домъ — вѣдь Медоксъ не даетъ такихъ представленій; это все-равно, разъ Восп. Домъ будетъ давать представленія за деньги, я ихъ буду запрещать, только если онъ захочетъ давать представленія безплатныя, онъ можетъ представлять что ему угодно будетъ. На это я ему отвѣтилъ, что безплатные спектакли слишкомъ дороги для Дома, что Восп. Домъ и безъ того уже за свой счетъ готовилъ столько лѣтъ актеровъ для развлеченія общества и что настало, наконецъ, время возвращать ту огромную сумму, которая истрачена на ихъ образованіе; затѣмъ я снова перешелъ къ китайскимъ тѣнямъ и поставилъ ему на видъ, что эти люди играли за свой собственный счетъ и разъ полиція имъ разрѣшила играть, то это все равно на театрѣ ли Восп. Дома, какой-нибудь частной сценѣ или на театрѣ Медокса. Если такъ—хорошо, сказалъ онъ—пусть они играютъ, я имъ не запрещаю".

Не зная, однако, какъ быть Совѣтъ рышилъ запросить объ этомъ Бецкаго. Что же касается италіанцевъ, то они поспѣшили использовать данное имъ разрѣшеніе и въ Вѣдомостяхъ [249]) въ среду 17 апрѣля было помѣщено ихъ объявленіе:

„Съ дозволенія Московской Управы Благочинія г-нъ Іозефъ Кіоза и компанія, которые имѣли честь въ Санктпетербургѣ въ присутствіи Ея Имп. Вел. и многимъ знатнымъ обоего пола пер-

сонамъ представить Китайскія тѣни, имѣютъ честь объявить почтенной публикѣ, что они будутъ представлять въ театрѣ Импер. Моск. Восп. Дома, многія удивительныя перемѣны и проспекты городовъ, деревень, морей, строеній и улицъ; такъ же на морѣ морскую бурю съ грозою, молніею, какъ отъ оной корабли разбиваются, товары выбрасываются и тонутъ ко дну; притомъ удивленія достойно то, что всѣ сіи декораціи весьма подъ живопись подходятъ, потомъ выходятъ куклы, кои танцуютъ на разныя удивительныя манеры, такъ что каждый, смотря на ихъ движенія и скачки удивится, и сравнивая ихъ съ настоящими фигурантами, отдастъ онымъ преимущество; представлены же будутъ въ слѣдующія дни: въ 1 разъ, сего апрѣля 17 дня, то есть въ среду, во 2 разъ, 18 дня въ четвергъ, въ 3 разъ, 20 дня въ субботу, въ 4 разъ, 21 дня въ Воскресенье, въ 5 рззъ, 24 дня въ среду, а въ 6 и послѣдній разъ 25 дня въ четвергъ, а послѣ сего представленія уже представлять болѣе не будутъ; за входъ брано будетъ съ персоны въ первыя мѣста по 1 руб., а во вторыя—по 50 коп., а ежели угодно кому будетъ имѣть оное представленіе у себя въ домѣ, тотъ соблаговолитъ дать знать заблаговременно; сыскать его могутъ на Петровкѣ въ Колпашномъ переулкѣ въ домѣ армянина" [250]). Получивъ Высочайшій рескриптъ, разсмотрѣвъ дѣло и жалобу Медокса, Земскій Судъ черезъ Московское Губернское Правленіе затребовалъ 10 апрѣля отъ Опекунскаго Совѣта всѣ документы, касающіеся сношеній Воспит. Дома съ истцомъ, въ отвѣтъ на что, 17 апрѣля, Опекунскій Совѣтъ послалъ Губ. Правленію кондиціи свои съ Медоксомъ и очень пространное обвинительное письмо; Совѣтъ писалъ, что Медоксъ не исполнилъ своего обязательства относительно найма и содержанія учителей танцевъ и драматическаго искусства, что ему были оказаны въ отношеніи расплаты большія льготы, что Медоксъ дерзко посягаетъ на права Высоч. утвержд. Генеральнаго плана Восп. дома и т. д. [152]).

Само собой, Опекунскій Совѣтъ былъ не правъ относительно Медокса, но съ другой стороны нужно принять во вниманіе, что въ сущности все зло лежало въ привилегіяхъ Восп. Дома: коль скоро было мыслимо подобное самостоятельное звено въ общемъ механизмѣ государственной жизни, коль скоро было допущено существованіе своего рода государства въ государствѣ—неизбѣжно должны были явиться беззаконія и самоуправства. И дѣйствительно, ошибки Воспит. Дома каждый разъ, въ сущности, заключались въ нарушеніи правовыхъ нормъ въ виду исключительно привилегированнаго положенія.

Получивъ письмо Гогеля и доношеніе Опекунск. Совѣта по

поводу требованія Губернскаго Правленія, Бецкій 26 апрѣля разразился длиннымъ письмомъ на имя графа Чернышева.

„Услышавъ, что содержатель Московскаго Публичнаго театра, Медоксъ, присвояя себѣ исключительную привиллегію въ разсужденіи содержанія театра, заключаетъ въ томъ же и Воспитательный Домъ, и дерзаетъ даже оному воспрещать печатать свои увѣдомленія, писалъ Бецкій, я весьма удивляюсь, что всякій пріѣзжій иностранецъ допускается приводить въ замѣшательство права сего Государственнаго учрежденія, кои должны быть такъ свято къ пользѣ общества сохраняемы, и кои, между прочимъ, касательно вышеписаннаго, состоятъ въ слѣдующемъ: въ 1-й части въ главѣ 6-й въ § 1-мъ сказано, Воспитательный Домъ состоитъ безпосредственно въ Высочайшей Ея Имп. Вел. протекціи; ни какому мѣсту не подчиненъ и отчета дать не долженъ, и всѣ высшія и нижнія Присут. мѣста во всемъ Государствѣ, имѣютъ оному оказывать всякое защищеніе и вспомоществованіе. Той же части и главы въ § 14: дозволяется Воспитательному Дому заводить всякія мастерства, рукодѣлія и прочее; не требуя на то особливыхъ привилегій ни отъ какихъ мѣстъ. А сверхъ того въ оныхъ же преимуществахъ позволено сему дому имѣть собственную типографію. Слѣдовательно сею единожды навсегда вѣчно гражданскимъ закономъ поставленною привиллегіею, какъ о томъ и манифестомъ 1763 года обнародывано, имѣетъ сей домъ непоколебимое право, надѣяся на защиту всѣхъ Прис. Мѣстъ, а наипаче гг. Почетныхъ Благотворителей, имѣющихъ въ томъ свой долгъ заводить все, что къ пользѣ его и удовольствію общества служить можетъ; а посему и никакія партикулярнымъ лицамъ данныя исключительныя привиллегія уже до него не касаются, тѣмъ менѣе еще театральныя, ибо въ данномъ учрежденному, для управленія театрами Комитету, предписаніи запрещено присвоять себѣ исключительное право на зрѣлища и позволено всякому заводить благопристойныя для публики забавы. По чему, если Ея Величества театры, не имѣя исключительной привиллегій, не могутъ воспретить партикулярнымъ людямъ заводить зрѣлища: то коимъ образомъ иностранецъ возмогъ бы, безъ какой-нибудь подпоры въ томъ препятствовать такому государственному учрежденію, снабденному извѣстными Вашему Сіятельству правами и привиллегіями, дерзновеннымъ нарушеніемъ оныхъ, подать поводъ подобнымъ себѣ, и ослаблять кредитъ общества къ сему дому, коимъ однимъ только оный содержится. А какъ Ваше Сіятельство по воспріятому Вами званію Почетнаго Благотворителя, имѣете обязанность удерживать всякія противу правъ и преимуществъ Воспитательнаго дома по-

ползновенія: то я несомнѣнно надѣюсь, что въ семъ случаѣ, противу оказанныхъ со стороны Медокса, дурныхъ поступковъ, изволите подать такой примѣръ, что бы и впредь никто не осмѣливался покуситься на таковыя наглости“ [252]).

На это графъ возражалъ (мая 6) Ив. Ив. Бецкому, что Медоксъ имѣетъ двѣ привилегіи на содержаніе театра отъ прежнихъ Начальниковъ Москвы, и платитъ въ Воспит. домъ, по соглашенію съ нимъ 5.100 рублей ежегодно и бездоимочно; что Медоксъ никогда и никакъ не могъ воспрещать Восп. дому печатаніе объявленій и проч., что отдача дѣла Воспит. Дома съ Медоксомъ на разборъ суду и имѣетъ въ сущности въ виду подкрѣпить престижъ и привилегію Воспит. Дома. По общему тону письма видно, что Чернышевъ былъ далеко не на сторонѣ Восп. Дома и, какъ представитель власти и закона, не могъ не видѣть правонарушеній. Таково же было мнѣніе засѣдателя по этому дѣлу, полковника Волынскаго [253]). Но рѣшеніе суда было въ пользу Восп. Дома и вотъ на какихъ основаніяхъ. Во-первыхъ, Управѣ Благочинія указано разрѣшать представленія, если только въ нихъ нѣтъ ничего предосудительнаго; во-вторыхъ, привилегію на исключительную антрепризу Медоксу дала не Управа, а главнокомандующій, въ-третьихъ, наконецъ, Восп. Дому дана привилегія, на основаніи которой онъ можетъ заводить всякія мастерства не испрашивая себѣ никакихъ разрѣшеній и дѣлать дополненія къ привилегіи въ томъ случаѣ если это сопряжено съ его выгодами. Прочитавъ это рѣшеніе Медоксъ понятно, подписалъ на немъ свое неудовольствіе и перенесъ свою претензію въ Гражданскую Палату апелляціоннымъ порядкомъ [254]). Итакъ, В. Д. выигралъ дѣло съ Медоксомъ. Однако Ив. Ив. Бецкій вскорѣ же разсудилъ, что хотя они и одержали побѣду, но по существу все же не правы, что такое же ощущеніе можетъ быть и у общества, которое получитъ поводъ къ упреку по адресу В. Дома, пылъ его возмущенія также прошелъ: и вотъ, 20 августа того же 1784 года, онъ написалъ Моск. Опек. Совѣту слѣдующее интересное по своему спокойствію и по своей неожиданности письмо.

„Кажется мнѣ, что не пристало бы нашему дому входить въ содержаніе за деньги театра, такъ чтобы тѣмъ вопреки нашего перваго основанія, то есть человѣколюбія, заслуживать нареканіе: вопервыхъ потому что чрезъ упадокъ содержателя причиняемъ рушеніе приносимаго его спектаклями удовольствія обществу; а во вторыхъ, что навлекаемъ на себя тяжбы, нимало намъ не свойственныя, отъ коихъ надлежитъ намъ всячески стараться всегда убѣгать. Оставя сверхъ того еще ежегодные 12.000 руб. расхода на одно

только жалованье, учителямъ употребляемыя, выключая другія издержки для театра вновь заводимаго, по условію получаемый доходъ отъ Медокса по 6.000 руб. (вмѣсто предписанной въ планѣ четвертой части), не есть ли доказательство, что домъ чувствуя не столь пространное число Московскихъ жителей, которые могли бы доставить за свои увеселенія достаточные сборы къ заплатѣ помянутой части, а потому желая сохранить удовольствіе общества,—имѣлъ снисхожденіе облегчить содержателя. Нынѣ же заведеніе на иждивеніе дома театра, съ тѣмъ чтобы на подобіе другихъ содержателей корыстоваться сборами, совсѣмъ противорѣчитъ тому благоразумному снисхожденію. А какъ цѣль таковаго заведенія не къ тому должна клониться, чтобы хотѣть намъ сравняться съ другими частными людьми, полученіемъ не свойственной намъ прибыли отъ зрѣлищъ, съ принесеніемъ неудовольствія обществу, а единственно чтобы обоего пола воспитанники между прочими имѣли и театральныя искусства, дабы по выходѣ своемъ тѣмъ, къ чему болѣе склонность окажутъ, могли давать себѣ способное пропитаніе, то чтобы ихъ научить и въ томъ, кажется мнѣ для избѣжанія всякихъ выше писанныхъ хлопотъ надлежитъ изыскивать иныя средства, а именно: думаю, не будетъ ли полезнѣе, чтобы содержателю, сверхъ получаемыхъ отъ него 6.000 р., дозволить нашихъ воспитанниковъ, на нашемъ театрѣ, подъ нашимъ надзираніемъ, употреблять за деньги въ его пользу, а онъ бы изъ получаемыхъ сборовъ, какъ все принадлежащее къ лицамъ содержалъ, такъ и довольствовалъ бы платою разнаго рода учителей, обучающихъ дѣтей театральнымъ искусствамъ. Симъ способомъ, думаю, окажется человѣколюбіе, состоится удовольствіе общества и не будетъ противорѣченіе тому снисхожденію, которое оказано полученіемъ вмѣсто четвертой части только 6.000 р., воспитанники же будутъ безъ всякихъ намъ издержекъ обучены: а мы избавимся отъ нарѣканій, отъ разныхъ хлопотъ, тяжбъ и сообщенія съ приказными мѣстами въ чемъ уже не домъ, а содержатель отвѣтствовать обязанъ будетъ. Вотъ мнѣніе мое, которое я вамъ на размышленіе сообщаю, пребывая съ почтеніемъ къ вамъ. И. Бецкій“ [255]).

Получивъ это письмо Моск. Оп. Совѣтъ былъ несказано озадаченъ. Вѣдь дѣйствительно, „учрежденный при домѣ театръ не иначе начало свое воспріялъ, какъ съ воли и согласія“ Бецкаго, „не воображая, чтобы послѣ столь не мало учиненныхъ на то заведеніе издержекъ отмѣна послѣдовать могла“. И вдругъ, послѣ всѣхъ хлопотъ, заботъ и расходовъ, даже судебныхъ непріятностей, Бецкій, затѣявшій этотъ театръ, совѣтовалъ, а совѣтъ его былъ равносиленъ приказанію—сдать театръ и театральное обученіе на

сторону [256]). Всѣ эти недоумѣнія въ очень скромной формѣ Моск. Оп. Сов. высказалъ Бецкому въ письмѣ отъ 5 сентября, сообщая вмѣстѣ съ тѣмъ, что онъ вошелъ въ переговоры съ Медоксомъ. Но еще болѣе ошеломленъ этимъ письмомъ былъ директоръ театра при Восп. Домѣ, баронъ Ванжура; послѣдній вмѣстѣ съ Оп. Совѣтомъ написалъ Бецкому убѣдительное и полное отчаянія письмо.

„Г. Главный директоръ Гогель познакомилъ меня съ письмомъ Вашего Превосходительства, въ которомъ вы ему приказываете прекратить спектакли, заведенные мною при Восп. Домѣ согласно моему плану, который я имѣлъ честь вамъ показывать и который вы не только одобрили, но и утвердили самымъ положительнымъ образомъ, доказательствомъ чему служатъ театръ, пожертвованный Ея Императорскимъ Величествомъ Восп. Дому для пользованія, и ваше письмо, посланное на имя Г. Главнокомандующаго графа Чернышева, когда онъ хотѣлъ нарушить приказаніе Вашего Высокопревосходительства и поколебать священныя привилегіи Дома. Входить въ то, какіе мотивы побудили васъ отказаться отъ своихъ прежнихъ приказаній и обратить въ ничто, или по меньшей мѣрѣ ослабить передъ лицомъ всего Государства привилегіи Дома—я не имѣю права, но позвольте вамъ доложить, Ваше Высокопревосходительство, что меня слишкомъ близко касается то, что я обреченъ на нищенство вмѣстѣ съ доброй сотней людей, негодованію которыхъ я предоставленъ, и которые хотятъ меня отдать подъ судъ; я не могу не согласиться съ тѣмъ, что они правы, между тѣмъ какъ виноватъ не я, а вы, Ваше Высокопревосходительство. Простите мнѣ мои выраженія, но они справедливы: ваше и мое доброе имя заставляютъ меня говорить чистѣйшую правду, чтобы вы, Ваше Высокопревосходительство, задумались надъ своей репутаціей, вновь прониклись отеческимъ чувствомъ къ бѣднымъ питомцамъ Дома, которые теперь остаются безъ куска хлѣба, и дали восторжествовать той справедливости, той гуманности, той добросовѣстности, которыя до сихъ поръ отличали васъ отъ толпы царедворцевъ (de la foule des Courtisants) и давали вамъ имя безукоризненно честнаго человѣка. Да, я взываю къ этой справедливости, къ этой гуманности, которыя, будучи свойственны только вамъ, льстятъ меня надеждою склонить васъ въ пользу мою и той массы людей, которыхъ я сдѣлалъ несчастными благодаря вашимъ приказаніямъ и обѣщаніямъ.

Дѣйствительно, весь Опек. Совѣтъ, вся Москва свидѣтели тому, что я въ очень короткій срокъ поставилъ русскій спектакль силами питомцевъ Дома, одинъ нѣмецкій и одинъ французскій силами иностранцевъ, изъ которыхъ я составилъ и оркестръ, ихъ

всѣхъ я оторвалъ для этого отъ ихъ дѣла, а между тѣмъ одни изъ нихъ имѣли разныя мѣста, другіе кормились своимъ искусствомъ; послушавшись моихъ убѣжденій и обѣщаній, основанныхъ на вашихъ, они бросили свои мѣста, свою службу, свою практику и вотъ теперь они брошены на смѣхъ московскому обществу безъ надежды когда-либо вновь заполучить свои мѣста и свою практику. Эти люди меня бранятъ и, такъ какъ я связанъ съ ними частными контрактами, они меня не пожалѣютъ; ни они, ни питомцы Дома и слышать не хотятъ служить у Медокса, который, благодаря разстройству денежныхъ дѣлъ и своей манерѣ неточно платить жалованье, пользуется славой худого плательщика: среди его актеровъ есть такіе, которые не получали жалованія уже 6—8 мѣсяцевъ, они тѣмъ болѣе убѣждаютъ моихъ актеровъ и со всѣми долженъ расплачиваться я самъ.

Долженъ сознаться, что голова у меня идетъ кругомъ и что если вы, Ваше Высокопревосходительство, не найдете способа поддержать питомцевъ Дома и вызволить меня изъ затруднительнаго положенія, въ которомъ я очутился благодаря вашимъ же распоряженіямъ, то мнѣ придется какъ мошеннику дезертировать за предѣлы Москвы и Россіи.

Я слишкомъ полагаюсь на порядочность Вашего Высокопревосходительства, чтобъ повѣрить, что вы захотите съ легкимъ сердцемъ сдѣлать несчастными меня и членовъ трехъ моихъ труппъ; вотъ почему я льщу себя пріятной надеждой, что вы возстановите свои прежнія распоряженія тѣмъ болѣе, что таково желаніе всего московскаго общества".

Положеніе барона Ванжура было дѣйствительно ужасное: вѣдь въ сущности говоря ему то и приходилось расплачиваться за ошибки и промахи Бецкаго и Опекунскихъ Совѣтовъ относительно Медокса. Что ему отвѣтилъ Бецкій и отвѣчалъ ли онъ ему вообще—неизвѣстно, но на письмо Опекунскаго Совѣта онъ отвѣтилъ 17 сентября письмомъ, которое является доказательствомъ того, что Бецкій понималъ свою ошибку, не хотѣлъ въ этомъ сознаться и старался, какъ обыкновенно, оправдать свои даже противорѣчивые поступки.

„Мое согласіе о учрежденіи театра при домѣ не въ иномъ смыслѣ было, писалъ онъ, какъ только чтобы упражненіемъ на ономъ обоего пола питомцамъ доставить знанія и въ театральныхъ искусствахъ, дабы они, какъ о томъ отъ меня предъ симъ писано, могли по выходѣ своемъ имѣть разными, по склонностямъ и по дарованію своему, способами пропитаніе, а не съ тѣмъ чтобы воспитательный домъ заведеніемъ за деньги зрѣлищей сравнялся съ

прочими содержателями и тѣмъ необходимо подвергъ себя подсудству приказныхъ мѣстъ, какъ то и случилося. Я, какъ вы то сами себѣ вообразить можете, толь странной мысли не могъ никогда имѣть, чтобъ дать мое согласіе воспитательному дому провозглашать себя въ театральныхъ объявляющихъ зрѣлища листочкахъ для прибыли, которую сей домъ и безъ такого униженія могъ пріобрѣтать по праву своему, полученіемъ четвертой части своихъ издержекъ: а еще, что я того и не думалъ, и болѣе доказать можетъ то, что здѣсь построенный отъ воспитательнаго дома театръ былъ отданъ содержателю въ представленіе зрѣлищей. Не вмѣшиваясь старался только, что воспитанники были порядочно обучаемы и содержаны, и для удовольствія общества оказывалъ съ своей стороны выгоды содержателю" [257]).

Очевидно, отвѣчая такимъ образомъ Бецкій забылъ о томъ своемъ письмѣ отъ 30 марта 1778 года, гдѣ онъ выражалъ свою радость по поводу мысли Главнаго Надзирателя Коваленскаго организовать изъ питомцевъ дома общественный платный театръ. Дѣлать, однако, было нечего и Бецкій, возможно и безсознательно, для реабилизаціи отношеній съ Медоксомъ, жертвовалъ барономъ Ванжура. Въ силу желанія Бецкаго, Моск. Опек. Совѣтъ вошелъ въ сношенія съ недавнимъ своимъ врагомъ, словно забывая его „неблагодарность" и „дерзость" въ отношеніи къ привилегіямъ Дома; Медоксъ, нужно думать, этому очень обрадовался, взялъ обратно свою просьбу изъ Гражданской Палаты и представилъ Совѣту проектъ контракта, заявляя въ то же время, что если Совѣтъ не заключитъ съ нимъ контракта немедленно, то онъ ни въ какія отношенія съ нимъ впредь не войдетъ и возобновитъ свою жалобу. Баронъ Ванжура заявилъ свои претензіи и вотъ, 10 сент. 1784 г., Моск. Оп. Совѣтъ контрактъ съ Медоксомъ заключилъ. Посылая копію съ него Бецкому Совѣтъ предлагалъ вмѣстѣ съ тѣмъ деревянный придворный, подаренный было Государыней театръ, разъ дѣло переходило въ руки Медокса, за ненадобностью и ветхостью продать съ аукціона въ пользу Восп. Дома [258]). Такимъ образомъ, Совѣтъ, видимо, полагалъ, что, съ отдачею питомцевъ Медоксу, впредь не будетъ надобности въ собственномъ театрѣ. Но Бецкій представлялъ себѣ все это совсѣмъ иначе. „Что же касается до той для меня непостижимой мысли, писалъ онъ, чтобы пожалованный Ея Величествомъ театръ, совсѣмъ къ нему принадлежащимъ, продать съ публичнаго торга, то оная меня удивляетъ. Гдѣ же будутъ воспитанники наши играть? Или на театрѣ въ серединѣ корделожи въ большомъ залѣ сдѣланномъ? Чтобы внутрь дома ввести власть городовой полиціи, которая должна необходимо быть

при зрѣлищахъ для публики играемыхъ, и чтобы весь городъ стекался туда, гдѣ никому постороннему быть не надлежитъ? Я для того и выпросилъ деревянный театръ, чтобъ построить скорѣе внѣ дома, покуда каменный, по опробованнымъ мною чертежамъ, выстроится такъ, чтобы всѣ къ оному пріѣзжали изъ внѣ, а воспитанники одни бы изъ дому прямо на театръ переходить могли; о чемъ вы увидите такъ же и въ помянутыхъ моихъ на кондиціи возражденіяхъ. Октября 1, 1784 г.".

Моментъ былъ чрезвычайно напряженный, и, какъ впрочемъ и слѣдовало ожидать, С.-Петербургскій Оп. Совѣтъ, конечно, обидѣлся на Московскій, усмотрѣвъ въ его дѣйствіяхъ самоуправство и, ссылаясь на установленіе, что въ особо важныхъ дѣлахъ совѣты другъ безъ друга дѣйствовать не могутъ, сейчасъ же написалъ въ Москву о неприведеніи въ исполненіе заключеннаго контракта, покуда Г. Глав. Попечитель и СПБ-скій Оп. Совѣтъ не сообщатъ своихъ о контрактѣ разсужденій. Московскому Совѣту пришлось упрашивать Медокса объ отсрочкѣ и, въ свою очередь, оправдываться передъ Петерб. Оп. Совѣтомъ, этотъ послѣдній снова возражалъ и, такимъ образомъ, дѣло затянулось еще на много времени, пока, наконецъ, 20 ноября 1784 г. „со включеніемъ послѣдовавшихъ положеній" не былъ заключенъ съ Медоксомъ новый контрактъ.

Контрактъ Медокса съ измѣненіями представляетъ слѣдующую картину.

§ 1-й контракта 10 сентября гласилъ: „Я нижеподписавшійся, англичанинъ Михайло Медоксъ, обязуюсь принять на свое жалованье всѣхъ питомцевъ обоего пола, которые въ Санктпетербургѣ играли, нынѣ же здѣсь дѣйствительно при театрѣ М. В. Д. находилися актерами, танцовщиками и музыкантами, дать имъ по малой мѣрѣ то самое жалованье, которое они уже дѣйствительно получаютъ. А притомъ квартиру и дрова, какъ они то отъ дома имѣли, и все оное безъ принужденія питомцевъ, ибо когда между ими такіе сыщутся, которыя щастія своего въ другомъ мѣстѣ искать пожелаютъ, или имъ оного жалованья будетъ недостаточно, то вольно имъ будетъ договариваться съ кѣмъ они то для себя выгоднѣе сыщутъ, кромѣ состоящаго въ Москвѣ театра, предоставляя мнѣ Медоксу дѣлать съ ними выгоднѣйшія для нихъ условія, которыя вольно мнѣ будетъ и взаимными съ ними контрактами утвердить"

Этотъ пунктъ въ контрактѣ 20 ноября остался безъ измѣненія.

§ 2-ой контракта 10 сентября гласилъ: „Я жъ Медоксъ обязуюсь содержать на своемъ иждивеніи и жалованьи всѣхъ учителей принадлежащихъ до театральнаго воспитанія, какъ то: декламато-

ровъ въ разныхъ родахъ учителей музыкѣ духовой и струнной и пѣвчей для комическихъ оперъ, искуссныхъ учителей для танцевъ и балѣтовъ, чтобъ тѣ особы, которыхъ я Медоксъ для обученія питомцевъ дома въ театральныхъ частяхъ изберу, обязаны контрактами учиненными въ Оп. Совѣтѣ, и чтобъ они для классовъ своихъ во веденному порядку въ домѣ повиновалися и все бы происходило подъ смотрѣніемъ совѣта". Бецкаго этотъ пунктъ заставилъ задуматься. „Что выгоднѣе? Самому ли дому принять на себя плату учителямъ для обученія всѣхъ къ театру принадлежащихъ искусствъ, съ тѣмъ чтобы отъ содержателя получать четвертую изъ сборовъ часть; или чтобы содержатель принялъ оное на себя?" Но такъ какъ Моск. Опек. Совѣтъ категорически держался того взгляда, что выгоднѣе Дому избавиться отъ содержанія учителей, то въ концѣ концовъ этотъ пунктъ контракта остался безъ измѣненія.

§ 3-й контракта 10 сентября былъ таковъ: „Опекунскій Совѣтъ назначить имѣетъ онаго дома питомцевъ, которые по собственной ихъ склонности должны быть опредѣлены въ каждой особливой родъ ученія, а именно для балетовъ до пятидесяти, для декламаціи двадцать четырехъ, для музыки тридцати и есть ли изъ числа выбранныхъ окажутся не имѣющіе дарованія и способности къ тому роду ученія, которой они изберутъ, то вольно имъ будетъ избрать другой родъ или изъ театральныхъ экзерцицій вовсе будутъ исключены, и на ихъ мѣсто другіе опредѣляться. Всѣхъ же сихъ назначенныхъ къ театру питомцевъ пищею и одеждою такъ же и ученіемъ въ другихъ классахъ кромѣ театральныхъ содержать отъ дома, а мнѣ Медоксу о томъ попеченія не имѣть, естли я Медоксъ кромѣ вышепомянутаго пожелаю взять питомцевъ для художествъ и ремеслъ съ театромъ сопряженныхъ, какъ то въ портные, въ слесари, столяры, подвиватели волосъ, въ живописцы, въ уборщики и машинисты, а изъ числа питомцевъ сыщутся такіе, которые къ онымъ художествамъ и ремесламъ употребить себя пожелаютъ, то Опекунскій Совѣтъ обязанъ дать мнѣ такое число, какое я потребую, и оные должны будутъ остаться при моемъ театрѣ во все теченіе моей привиллегіи. Однако жъ я Медоксъ обязуюсь въ послѣдніе пять лѣтъ производить имъ плату, или давать достаточное жалованье дабы они себѣ пропитаніе пріобрѣсть и порядкомъ жить могли". Этотъ пунктъ вошелъ въ контрактъ 20 ноября съ добавленіемъ. „Есть ли изъ числа выбранныхъ окажутся не имѣющіе дарованія и способноси къ тому роду ученія, которой они изберутъ, то вольно имъ будетъ избрать другой родъ по разсмотрѣнію обоихъ сторонъ или по долговременномъ и безполезномъ ожиданіи успѣха изъ оныхъ театральныхъ экзерцицій

исключить и оставить единственно при тѣхъ ремеслахъ и упражненіяхъ, коимъ нынѣ въ домѣ обучаемы, а на ихъ мѣста другіе опредѣлятся". Второе измѣненіе касалось возраста питомцевъ и времени ихъ службы: „Опекунскій Совѣтъ имѣетъ дать ихъ такое число, какое я потребую; но только бы они были не моложѣе тринадцати лѣтъ возраста своего и оные питомцы должны будутъ остаться при моемъ театрѣ не болѣе съ отдачи каждаго какъ седмь лѣтъ; а чтобъ сіи отдаваемые питомцы будучи въ томъ наученіи не могли забыть того, чему они въ домѣ обучены, какъ то: читать, писать, языкамъ, расовать и протчему, о томъ предоставляетъ Совѣтъ себѣ имѣть наблюденіе".

Въ § 4-омъ контракта 10 сентября значилось: „Какъ я Медоксъ беру на себя издержки на всѣхъ учителей театральнаго воспитанія питомцевъ дома, то Опек. Сов. въ воздаяніе уступаетъ мнѣ Медоксу поставленной театръ въ большой саллѣ Главнаго Корпуса дома, на которомъ производить мнѣ Медоксу публичныя представленіи подъ смотрѣніемъ Совѣта означенными питомцами колико кратно я заблагоразсужу, обязуюсь однакожъ для экзерцицій питомцовъ давать не меньше двадцать четырехъ представленій въ годъ, въ оныхъ представленіяхъ мнѣ Медоксу власть имѣть играть актерамъ большого моего театра съ питомцами на театрѣ дома равнымъ образомъ питомцевъ дома въ разныхъ родахъ брать на мой большой театръ, какъ скоро они до такова состоянія доведены будутъ чтобъ играть съ моими актерами на большомъ театрѣ; для привоза питомцевъ на большой мой театръ, давать имѣю я Медоксъ свой экипажъ. Доходъ съ обоихъ театровъ, брать имѣю я Медоксъ, отдавая изъ оныхъ десятую часть дому какъ о томъ между мною и совѣтомъ или домомъ уже прежде сего постановлено".

Какъ и слѣдовало ожидать, вопросъ о предоставленіи Медоксу играть на домашнемъ театрѣ вызвалъ возраженіе со стороны Бецкаго. Кромѣ того, помня печальную участь питомцевъ, обучавшихся у Книпера, онъ не допустилъ участія питомцевъ въ Медоксовскомъ театрѣ. Благодаря этому, § 4-ой въ редакціи 20 ноября былъ нѣсколько измѣненъ . . . . . „въ большой залѣ Главнаго корпуса дома доколѣ другой внѣ главнаго строенія дома построенъ будетъ, и какъ на семъ, такъ и на новомъ В. Д. театрѣ производить мнѣ Медоксу во все тринадцатилѣтнее время по моей привилегіи публичныя представленія, какія мною назначены будутъ подъ смотрѣніемъ Совѣта означенными обоего пола питомцами дома, коликократно я заблагоразсужу. Для экзерцицій же питомцевъ дома давать мнѣ не менѣе однакожъ двадцати четырехъ

представленій въ годъ; а притомъ во оныхъ же представленіяхъ представляется мнѣ Медоксу власть велѣть играть актерамъ большого моего театра съ питомцами на театрѣ дома только однихъ мужеска пола въ разныхъ родахъ брать на мой большой театръ какъ скоро они до такого состоянія доведены будутъ, чтобъ играть съ моими актерами, а для привоза питомцевъ на мой большой театръ давать имѣю я Медоксъ свой экипажъ, доходы со обоихъ театровъ брать мнѣ Медоксу, отдавая изъ оныхъ десятую часть". . . . . и т. д. . . . .

§ 5-ый контракта остался безъ измѣненія: „Есть ли въ число назначенныхъ къ театральному искусству питомцевъ такіе окажутся, которые себя театру вовсе посвятятъ, подобно тѣмъ которые уже до нѣкотораго совершенства достигли и которые еще въ числѣ питомцевъ дома находятся, то я Медоксъ, обязываюсь съ того времени, какъ они мнѣ будутъ отданы, смотря по ихъ дарованіямъ, давать имъ отъ восьмидесяти до ста рублей жалованья, квартиру и дрова, а къ тому еще ободрять ихъ и прибавленіемъ жалованья, по мѣрѣ совершенства ихъ въ своемъ родѣ. Что жъ касается до тѣхъ питомцевъ, которые обучаемы будутъ вновь учителями на содержаніи моемъ Медоксовомъ, то обязаны они будутъ остаться на обоихъ театрахъ подъ дирекціею моею Медоксовою во все время продолженія моей привилегіи и сего контракта; я же Медоксъ обязываюсь ободрять ихъ платою или подарками, которыхъ они себя достойными учинятъ и въ послѣдніе три года сего контракта опредѣлить имъ имѣю жалованье".

Редакція § 6 также не измѣнилась: „Постановляемыя въ вышеозначенныхъ статьяхъ условія пребудутъ тверды и непоколебимы въ продолженіи тринадцати лѣтъ съ ряду, время въ которое дается мнѣ Медоксу отъ правительства привиллегія кончится и домъ во оное время никому не станетъ давать дозволеніе имѣть театръ, ниже самъ другого театра заводить не будетъ, напротивъ того я Медоксъ обязуюсь за себя и за наслѣдниковъ своихъ или кто онаго будетъ преемникомъ по какой-либо уступкѣ со всякою вѣрностію наблюдать и исполнять всѣ въ контрактѣ семъ изображенныя статьи".

§ 7 контракта 10 сентября: „Я жъ Медоксъ по учиненному съ Опекунскимъ Совѣтомъ договору нѣкоторымъ образомъ зависѣть буду отъ Имп. Восп. Дома, то и воспользоваться я Медоксъ долженъ покровительствомъ Оп. Совѣта, во всѣхъ пунктахъ съ заведеніемъ его и съ генеральнымъ планомъ означеннаго дома сходственныхъ".

Слѣдующій § 8 контракта 10 сентября гласилъ: „Есть ли я Медоксъ по какому-либо непредвидимому случаю принужденъ буду закрыть театръ свой на долгое время и публичнаго театра давать буду не въ состояніи, то однакожъ и тогда долженъ я буду продолжать классы питомцевъ, время же закрытія театра моего въ число тринадцати лѣтъ въ шестой статьѣ постановленныхъ включено не будетъ". Оба эти пункта вошли въ контрактъ 20 ноября безъ измѣненій.

§ 9 контракта 10 сент.: „Я же Медоксъ обязуюсь, а по мнѣ преемники мои должны за принятую и оцѣненную мною обще со опредѣленнымъ отъ Оп. Совѣта театра Восп. Дома гардеробу сумму четыре тысячи рублей заплатить въ восемь лѣтъ, т. е. въ каждый годъ по пятисотъ рублей непремѣнно начиная оный платежъ съ заключенія сего контракта по прошествіи перваго года". По настоянію Бецкаго, срокъ этотъ былъ сокращенъ до четырехъ лѣтъ.

§ 10 контракта 10 сентября былъ таковъ: „Какъ Имп. Восп. Домъ съ разными партикулярными людьми къ состоящему дѣйствительно при домѣ театру принадлежащими имѣетъ обязательства и контракты, то обязуюсь я Медоксъ принять на себя исполненіе во всей ихъ силѣ и содержаніи такъ какъ оныя обязательства Оп. Совѣтомъ учинены, и все постановленное въ оныхъ контрактахъ время". Этотъ пунктъ былъ измѣненъ слѣдующимъ образомъ:

§ 10 контракта 20 ноября: „Какъ Имп. В. Д. съ балетмейстеромъ итальянцемъ Кузмою Морелли и съ женою его къ состоящему дѣйствительно при домѣ театру принадлежащими имѣетъ контрактъ, то обязуюсь я Медоксъ принять на себя исполненіе во всей онаго силѣ и содержаніи". Слѣдующіе за симъ пункты 11 и 12 контракта 10 сентября изъ окончательной редакціи по мысли Бецкаго были изъяты. § 11—„Нѣмецкая и французская труппы или артели хотя непосредственныхъ съ домомъ контрактовъ не имѣютъ, но обязаны на опытъ до будущаго генваря мѣсяца; почему и обязуюсь я Медоксъ до онаго времени ихъ удержать однако съ тѣмъ, если оныя артели подъ дирекціею моею войтить согласятся, равнымъ образомъ вольные музыканты и машинистъ". „Хотя между Имп. В. Домомъ и господиномъ барономъ Ванжурою яко директоромъ упомянутаго дома контрактъ еще не состоялся, однако несправедливо будетъ оставить его въ неудовольствія; то и остатся онъ Гднъ баронъ еще на годъ яко инспекторъ музыкальнаго класса, съ жалованіемъ по тысячи по двѣсти рублей, которые платить ему помѣсячно изъ казны В. Д. Я же

Медоксъ обязуюсь при окончаніи года оныя тысячу двѣсти рублей заплатить въ оную казну Имп. В. Д.".

Наконецъ, послѣдній пунктъ гласилъ: „Во все же текущее даннымъ мнѣ на содержаніе театра привиллегіямъ время, съ принятыми мною и впредь отдаваемыми мнѣ обоего пола воспитанниками, обязуюсь я Медоксъ поступать съ кротостью и человѣколюбіемъ и за поступками ихъ прилежно смотрѣть, есть ли жъ паче чаянія кто окажется въ совратительнымъ съ добраго пути поступкѣ, то мнѣ всячески отвращать, въ случаѣ жъ ихъ непослушанія, на таковыхъ мнѣ жалобу приносить Оп. Совѣту, въ протчемъ есть ли я Медоксъ и преемники мои всѣхъ изображаемыхъ выше сего статьяхъ условій исполнять не будемъ, то въ такомъ случаѣ Оп. Совѣтъ имѣетъ право поступить со мною по законамъ, напротивъ того и Оп. Совѣтъ ему Медоксу обѣщаетъ сохранять точную силу сихъ условій и по приносимымъ отъ него Медокса жалобамъ дѣлать по разсмотрѣніи удовольствіе. Контрактъ же сей для непоколебимой вѣрности записанъ да будетъ въ надлежащемъ мѣстѣ по законамъ, и дѣйствіе свое возымѣетъ съ 1-го числа октября сего 1784 года и въ точномъ всего вышеписаннаго исполненіи Оп. Совѣтъ и я Медоксъ своеручно за себя и за преемниковъ моихъ подписали". Конецъ этого пункта показался Бецкому „всего чуднѣе". „Почтенный Опекунскій Совѣтъ унижается до того, что соглашается записать контрактъ въ судебномъ мѣстѣ, чѣмъ подчиняетъ себя онаго власти и силѣ, оставя свои права и преимущества. Во всякомъ и самомъ нижнемъ приказномъ мѣстѣ, когда договоры дѣлаются, то уже нигдѣ оные не записываются, какимъ же образомъ Оп. Сов., который на равнѣ съ каллегіями почитать узаконенъ, себя самъ до того допустить можетъ, что служитъ къ дѣйствительному уничтоженію его довѣренности". Въ виду такого возраженія мѣсто это въ окончательной редакціи было выпущено.

Таковъ былъ заключенный съ Медоксомъ контрактъ. Одновременно съ контрактомъ было заключено условіе и относительно иностранныхъ труппъ и барона Ванжура въ томъ, что труппы брались Медоксомъ „на опытъ" до 1-го января 1785 г. на тѣхъ же условіяхъ, на какихъ они служили Восп. Дому; что же касается барона Ванжура, то его Медоксъ оставилъ при своемъ театрѣ въ качествѣ инспектора „музыкальнаго класса" на годъ съ жалованьемъ въ 1200 р. въ годъ, причемъ жалованіе это долженъ былъ платить В. Домъ съ тѣмъ, чтобы по прошествіи года Медоксъ эту сумму В. Дому вернулъ. Жалованіе актерамъ Медоксъ распредѣлилъ слѣдующимъ образомъ.

Актеры:

		(получали до того от дома)
Андрей Артамоновъ, сынъ Украсовъ съ женою Ариною Ивановой	600	380 р.
Иванъ Николаевъ Синавинъ	400	240 „

Актриса:

Мавра Гаврилова	200	168 „

Танцовщицы:

Арина Матвѣева Собакина	500	300 „
Домна Иванова Тукманова	300	168 „
Прасковья Александрова Зайцова	320	168 „
Алимпіада Петрова Милобразова	225	168 „
Марфа Васильева	225	168 „

Тансіоры:

Гаврила Ивановъ Райковъ	300	200 „
Сергѣй Ивановъ Лопухинъ	250	168 „
Сергѣй Ивановъ Поляковъ	250	168 „
Алексѣй Кононовъ Сиверсовъ	250	168 „
Алексѣй Митрофановъ	250	168 „

Фигуранты:

Гаврила Петровъ Воронецкій	180	168 „
Абрамъ Михайловъ Балашовъ	180	168 „

Актеръ:

Ипатъ Екимовъ Морозовъ	120	96 „

Музыканты:

Иванъ Тенбуковъ, флейтраверсистъ	120	120 „
Михайла Бѣлковъ „	150	144 „
Іевъ Колесинъ, на скрипкѣ	100	168 „
Алексѣй Щегловъ, на віолончелѣ	150	120 „
Андрей Соколовъ, на скрипкѣ	120	120 „

Съ передачею Медоксу воспитанниковъ для обученія ихъ сценическимъ искусствамъ и съ уступкой своего домашняго и предполагавшагося къ постройкѣ общественнаго театровъ, Восп. Домъ навсегда пересталъ участвовать въ судьбахъ и исторіи отечественнаго театра и театральнаго образованія. Дальнѣйшая же его прикосновенность къ театру заключалась лишь съ одной стороны въ его сношеніяхъ съ Медоксомъ, а съ другой—во взыманіи той или иной части сбора съ театральныхъ представленій и увеселеній.

Итакъ, у Медокса оказалось на рукахъ двѣ русскихъ труппы, труппы нѣмецкая и французская, театральная школа и три театра: большой, домашній въ Воспит. Домѣ и вокзалъ.

При такомъ обиліи матеріала, при такомъ широкомъ масштабѣ дѣла, денежное положеніе Медокса становилось часъ-отъ-часу плачевнѣе и плачевнѣе. Приписывая это главнымъ образомъ размѣрамъ предпріятія Медоксъ сталъ по возможности его сокращать. Такъ, раньше всего онъ разстался съ иностранными труппами. Изъ объявленій о спектакляхъ, печатаемыхъ въ „Вѣдомостяхъ", видно, что послѣднее представленіе нѣмецкой труппы было 2 декабря 1784 г., а французской — 22 февраля 1785 г. Какъ Медоксъ разсчитался съ этими актерами — неизвѣстно, но, по его словамъ, онъ якобы „отдалъ имъ полное по контракту жалованье и потерпѣлъ отъ того убытокъ до 30.000 руб." [259]). Это сокращеніе труппъ, однако, не поправляло его дѣлъ и вскорѣ же, 12 апрѣля 1785 г., Медоксъ подалъ въ Моск. Опек. Совѣтъ прошеніе „объ отсрочкѣ въ слѣдующихъ ко взнесенію въ число занятыхъ имъ по закладной 1783 г. августа 8 дня пятидесяти тысячъ рублей на пять лѣтъ за первый срокъ десять тысячъ рублей, и на всю занятую сумму впредь за годъ процентовъ и подаянія трехъ тысячъ рублей; также и въ принадлежащихъ въ платежѣ въ доходъ Восп. Дому съ отданныхъ имъ ложъ за прошлый 1784 г., за сей 1785 годъ на десятую часть четырехъ тысячъ восьмисотъ восьми, а всего восемнадцати тысячъ трехъ сотъ тридцати восьми рублей и на оную сумму что причитается за просрочку и впредь до будущаго 1786 г. января 15 числа процентовъ и подаянія".

Моск. Опек. Совѣтъ отнесся къ этому сочувственно, считая свои отношенія съ Медоксомъ для Дома выгодными, и такъ какъ неудовлетвореніе его просьбы могло повлечь за собой его раззореніе, то и высказывался за эту отсрочку. СПБ-скій Опек. Совѣтъ къ этому рѣшенію присоединился [260]). Но для Медокса этого было недостаточно, и вотъ, обнадеженный Совѣтомъ къ постройкѣ новаго театра, онъ счелъ свой собственный лишнимъ и потому заблагоразсудилъ продать его со всѣми къ нему принадлежностями, а вырученныя деньги употребить на уплату своихъ долговъ.

Скоро нашлись и покупатели: Московскіе Дворяне, изъ которыхъ главными были Ген.-Аншефъ Князь Юрій Владим. Долгорукій, Графъ Бутурлинъ, Князь Александръ Васильевичъ Урусовъ, Князь Сибирскій и Князь Туркестановъ. Согласились на цѣнѣ на 208.000 рублей, предполагая раздѣлить эту сумму на 900 паевъ, изъ коихъ каждый съ приложеніемъ указныхъ пошлинъ обходился

въ 290 рублей; отдавая паи всѣмъ сословіямъ, кто и сколько пожелалъ бы взять ихъ; управленіе театромъ ввѣрить особой конторѣ. По разчисленію, выведенному изъ приходорасходныхъ книгъ Медокса, пай могъ приносить до 15 процентовъ. Охотниковъ на паи нашлось много. Покупщики, основываясь на томъ, просили письмомъ Графа Я. А. Брюса, исходатайствовать имъ привилегію, съ такими же правами, какія даны Медоксу отъ Князя Мих. Никит. Волконскаго и отъ Князя Вас. Мих. Долгорукаго-Крымскаго, и также на 10 лѣтъ считая со дня окончанія Медоксовой привиллегіи, которой срокъ полагали въ 1791 году. На донесеніе о томъ Графа Я. А. Государынѣ Императрицѣ, воспослѣдовалъ 6 ноября 1785 г. Высочайшій Рескриптъ „оставить на волю Медокса, уступить театръ желающимъ, по добровольному между ними условію; но какъ Медоксъ не властенъ продать болѣе того, на что самъ имѣетъ право собственности, то и уступаемая отъ него привилегія покупающимъ не далѣе положеннаго въ 1791 году срока продолжаться можетъ.

Это заставило покупателей отказаться отъ задуманной покупки театра. Торгъ не состоялся и потому еще, что Медоксъ выключилъ изъ труппы своей много танцовщиковъ, купленныхъ имъ на разныя имена, и что покупщики не надѣялись скоро собрать полную на уплату сумму, 208.000 рублей [261])

Такимъ образомъ, попытка Медокса выйти изъ тягостнаго положенія не удалась, и ему оставалось снова обратиться въ Оп. Совѣтъ съ просьбой о помощи, что онъ и сдѣлалъ. 19 января 1786 года онъ вновь подалъ прошеніе въ Моск. Оп. Совѣтъ, взывая къ милосердію и благотворительности В. Дома. Несмотря на встрѣченное имъ здѣсь сочувствіе, понадобился цѣлый годъ на разрѣшеніе этого прошенія. Такъ, расчленивъ его по пунктамъ и давъ свой отзывъ Московскій Опекунскій Совѣтъ препроводилъ его прошеніе въ СПБургъ, 18 мая П. Оп. Совѣтъ далъ свой отзывъ Моск. Оп. Совѣту, послѣдній отписывался въ свою очередь и т. д...

Медоксъ поданнымъ въ Моск. Оп. Совѣтъ прошеніемъ изъяснялъ слѣдующее:

1-е „Что онъ по случаю заключенныхъ съ нимъ здѣшняго совѣта контракта и особаго обязательства просимаго 1784 года ноября 20 дня сверхъ обыкновенныхъ издержекъ претерпѣлъ убытка девятнадцать тысячъ сто тридцать три рубля, и именно по контракту 1, 2 и 9 пунктовъ отъ взятья питомцевъ дома до двадцати человѣкъ, которые составили другую на его театрѣ труппу, учителей до театральнаго воспитанія преподлежащимъ, Гардеробу имѣвшуюся тогда при театрѣ дома: да по обязательству содержа-

ніемъ всѣхъ бывшихъ при ономъ, какъ то директора Ванжуры, французской и нѣмецкой труппъ, вольныхъ музыкантовъ, живописца и машиниста на свое жалованье, да и впредь относительно къ воспитанникамъ и къ прочему значущемуся въ помянутыхъ 1 и 2 пунктахъ отъ того не избавляются, что самое отняло способъ уплачивать ему свои долги, и понудило сугубо еще одолжаться, поелику на продовольствіе всего того отъ театра его дохода недоставало".

Во второмъ пунктѣ значилось:

„Въ воздаяніи тѣмъ контрактомъ въ 4 пунктѣ уступленъ ему въ большомъ залѣ Главнаго корпуса В. Д. театръ, отъ котораго дохода развѣ на одно освѣщеніе, имѣть онъ не можетъ за показуемыми имъ неудобностями. А наиглавнѣйше обѣщано ему построить внѣ того главнаго строенія особенной большой театръ, которой де и былъ побудительной причиною принять на себя упомянутое бремя и отъ котораго уповалъ онъ потерянное возвратить, чему теперь минуло съ заключенія контракта съ лишкомъ годъ, а обѣщанаго не только не исполняется, но и зачина въ приготовленіи для того построенія матеріаловъ онъ не видитъ, да и надежды, чтобъ оной театръ былъ скоро построенъ, судя по великости его, а вкупѣ и выгодъ, какой онъ льстился чрезъ то пріобрѣсть по излишеству у него театральныхъ людей, вовсе лишается, а по крайней мѣрѣ еще пять лѣтъ времени ожидать долженъ, котораго на постройку едва ли достаточно будетъ, а между тѣмъ показымыя убытки по 1-му и 2-му пунктамъ непремѣнно долженствуетъ претерпѣвать, и для того проситъ помощи и пособія къ содѣланію состоянія его лутчимъ, нежели оно нынѣ есть, о построеніи того обѣщаннаго ему контрактомъ театра со всѣми къ нему принадлежностями внѣ главнаго строенія восп. дома какъ скоро успѣть можно. А доколѣ оный построенъ и отданъ подъ дирекцію его не будетъ, уволить отъ содержанія на его коштѣ и жалованье всѣхъ учителей къ театральному воспитанію принадлежащихъ, какъ и излишнихъ людей, разумѣя о взятыхъ имъ питомцевъ дома или не брать отъ него отъ театральныхъ и другихъ увеселеній десятой части, дабы онъ симъ благотвореніемъ хотя мало могъ способствовать своимъ изнеможеніемъ; А когда помянутой театръ къ открытію изготовится и подъ дирекцію его поступитъ, тогда паки онъ обязанъ всѣ постановленныя условія въ объявленномъ контрактѣ исполнить, и содержать свято и ненарушимо". Далѣе Медоксъ писалъ слѣдующее. „Буде Совѣтъ не разсудитъ изъ выше просимыхъ имъ снисхожденіевъ того или другого во удовлетвореніе его здѣлать, то по крайней мѣрѣ изъ человѣколюбія и сожалѣнія всѣ сдѣлавшіеся

и впредь непремѣнно долженствующіе быть его убытки замѣнить хотя тѣмъ, чтобъ къ состоящей на него сего Совѣта по закладной и по прочимъ обязательствамъ въ долгу суммѣ, на оплату мелочныхъ его долговъ разнымъ людямъ, у коихъ онъ принужденъ былъ по необходимости занимать, и платить немалые проценты, выдать ему еще въ заемъ такое число денегъ, которое бъ составило капиталъ сто десять тысячъ рублей, подъ закладъ того жъ состоящаго подъ закладной въ залогѣ, и сверхъ того вновь къ тому прошедшимъ лѣтомъ на двадцать тысячъ рублей пристоеннаго театральнаго и вокальнаго строенія, съ перечиской помянутыхъ закладныхъ и обязательствъ на десять лѣтъ въ одну закладную, съ уплатою погодно первыя пять однихъ только процентовъ, подаянія и десятой части отъ всѣхъ его увеселеній непремѣнно, и въ послѣднія пять лѣтъ каждый годъ капитала по двадцати по двѣ тысячи рублей и такъ же на оставшую сумму проценты и прочіе по вышеписанному съ такимъ его условіемъ, ежели онъ по сему расположенію платить не будетъ, хотя бы то случилось и въ первый срокъ, предоставляетъ полную власть В. Дому съ его имѣніемъ поступить по своему благоразсужденію, не пріемля никакихъ уже отъ него отговорокъ, чрезъ то онъ избавленъ будетъ отъ убытка по меньшей мѣрѣ до трехъ тысячъ рублей, выходящихъ по мелочнымъ его долгамъ на одни только проценты, и останется должнымъ и обязаннымъ одному только восп. Дому. Съ его жъ стороны за всякое изъ сихъ просимыхъ имъ снисхожденіевъ, которое бы для него было ни здѣлано, изъ достодолжной благодарности нынѣ и на всегдашнее впредь время не будетъ требовать, чтобъ выстроенъ былъ обѣщенной при домѣ театръ, и все за тѣмъ постановленные въ помянутомъ контрактѣ свято и ненарушимо обязуется содержать. Въ противномъ случаѣ признательно говорить, что не только должнаго ему Совѣту капитала, но и надлежащихъ на него интересовъ впредь никогда платить не въ состояніи. Въ прочемъ лаская себя надеждою предается во власть дома".

Послѣ долгой переписки по поводу прошенія Медокса, особенно по поводу послѣдняго пункта, СПБ. Оп. Совѣтъ предоставилъ Московскому „изыскать другіе способы ко вспоможенію Содержателя, ежели нужно". Въ свою очередь Ив. Ив. Бецкій, хотя и считалъ что ввѣрять значительныя суммы частнымъ лицамъ „подъ имѣніе, которое не можетъ быть предметомъ общей надобности", нельзя, однако „за отсутствіемъ точнаго мнѣнія" представлялъ также Моск. Совѣту рѣшить вопросъ по своему. Въ виду всего этого Москов. Совѣтъ полагая, что невыгодно не взымать 10 часть сбора съ одной стороны, или же содержать учителей за

счетъ дома съ другой, рѣшилъ выдать Медоксу просимую имъ сумму [262]).

22 января 1787 года было подписано условіе: „Содержатель въ Москвѣ публичныхъ и другихъ увеселеній Англичанинъ Михаилъ Егоровъ, сынъ Медоксъ, въ родѣ своемъ не послѣдній, занялъ у Московскаго Опек. Совѣта 110000 рублей впредь на 10 лѣтъ, съ платежемъ въ первыя пять лѣтъ однихъ процентовъ и подаянія напередъ ежегодно, а въ послѣднія же пять лѣтъ капитала по 22000 и на оставшую сумму процентовъ, съ подаяніемъ каждый годъ напередъ; а въ тѣхъ деньгахъ до того сроку, заложилъ я Михаилъ недвижимое крѣпосное мое имѣніе, которое и по нынѣ находится въ залогѣ у онаго жъ Совѣта, въ занятыхъ мною по накладной 1785 года Августа въ 8 день, 50000 рублей, состоящее въ двухъ мѣстахъ, при приходѣ Спаса, что въ Копьѣ, въ 6 части, во 2 кварт. и въ 17 части во 2 же кварталѣ, въ приходѣ Мартына Исповѣдника что въ Алексѣевской и произведенныя на оныхъ строенія каменныя и деревянныя первое театральное, а послѣдній воксальное съ садомъ и къ тому впредь имѣющее пристроиться строеніе все безъ остатку, а въ дополненіе къ тому и данную мнѣ привиллегію въ 1781 марта 6, впредь еще на 10 лѣтъ, положенныхъ отъ истеченія первой, которую для сего въ оригиналѣ и представляю . . . . . А буде я Михаилъ процентовъ или капитала въ показанные сроки платить не буду: то хотя бы и въ первый срокъ таковая неисправность съ моей стороны оказалась, сію закладную Опек. совѣту явить, и во владѣніе всего по оной вступить безъ остатка [263]).

Полученныя деньги Медоксъ употребилъ на постройку театра и на уплату долговъ. Два года затѣмъ онъ не платилъ по условію ни капитала ни процентовъ, оправдываясь разстройствомъ дѣлъ; послѣ того опять просилъ денегъ въ Опек. совѣтѣ въ добавокъ ко 110000 подъ тотъ же залогъ. Совѣтъ обѣщалъ выдать, но тогда только, когда постройка театра будетъ окончена и когда можно будетъ принять его въ залогъ уже по формѣ. Медоксъ поспѣшилъ окончить: построилъ круглую залу, которая, какъ говорилъ онъ, обошлась ему во сто тысячъ рублей, и опять просилъ обѣщанной выдачи. Тогда Совѣтъ обратился съ просьбой въ Губернское правленіе оцѣнить театръ; Правленіе предписало о томъ Управѣ благочинія, Управа—своему Архитектору Карину, который и оцѣнилъ новопостроенный театръ въ 240000. Опек. совѣтъ на этомъ основаніи согласился принять имѣніе Медокса подъ залогъ въ 200000. Закладная была совершена въ Гражданской палатѣ на пять лѣтъ; но какъ въ это время, какъ на зло Медоксу, въ Судной казнѣ не

случилось денегъ; до поступленія ихъ пришлось ждать. Ив. Ив. Бецкій, узнавъ объ этомъ, предписалъ Совѣту обратиться для разсмотрѣнія займа Медокса къ Почетному Благотворителю Восп. Дома Князю Голицыну. Князь, разсмотрѣвъ дѣло, приказалъ Медоксу остальныхъ до 200000 руб. денегъ не выдавать, а вновь вступившій Опекунъ Дурново подалъ въ Совѣтъ свое мнѣніе: „1) какъ Медоксъ, на выданныя ему въ первый разъ деньги изъ ссудной казны процентовъ не платилъ, но приписывалъ ихъ и забиралъ еще наличными деньгами, доколѣ сумма возрасла болѣе ста тысячъ, потомъ и на сію сумму процентовъ не платилъ, а по вступленіи моемъ въ должность форма о совершеніи закладной на новыя займъ уже послана была въ Прис. мѣсто, при сообщеніи; сообщеніе же не только мною не было подписано, но о сей выдачѣ и извѣстно мнѣ не было, а по совершеніи закладной, оказался о томъ журналъ, никѣмъ не подписанный, то я, соображая всѣ обстоятельства, не могу согласиться на выдачу денегъ Медоксу, потому что постановленіемъ Глав. Попечителя И. И. Бецкаго болѣе 25000 одной персонѣ выдавать воспрещено... 2) осмотръ заложеннаго театра сдѣланъ только однимъ постороннимъ Архитекторомъ, а неплатежъ Медоксомъ процентовъ подвергаетъ сомнѣнію и самый залогъ, который, можетъ быть, не стоитъ уже и выданной ему суммы. Прочіе кредиторы Медокса, услышавъ о дѣлахъ его, приступили къ нему, требуя уплату, и стращая его заключеніемъ по законамъ".

Однако, Медоксъ придумалъ средство поправить свои дѣла. Онъ подалъ въ Опек. Совѣтъ слѣдующее заявленіе: „Такъ какъ я долговъ своихъ выплатить никоимъ образомъ не могу: то въ удостовѣреніе Восп. дома, равно и партикулярныхъ моихъ кредиторовъ, въ вѣрной имъ уплатѣ не нахожу другого средства, какъ передать, и передаю я, самъ себя, со всѣми моими заведеніями, и со вступающими отъ нихъ доходами въ полную волю и управленіе почтеннаго Опекунскаго совѣта". 19 декабря 1789 года Совѣтъ изъявилъ на это согласіе.

При этомъ было постановлено: Совѣту собирать доходы съ театральныхъ представленій; расходы по театру, въ годъ до 27 тысячъ, отдавать въ распоряженіе Медокса; выдавать ему жалованія по пяти тысячъ рублей въ годъ, когда сборъ съ театра будетъ до 50000, если меньше—3000, а если почему-либо не будетъ представленій—ничего; предоставить ему ту же квартиру, которую онъ занималъ; при сборахъ быть приставамъ отъ Совѣта и отъ Медокса и т. д.

Это самопреданіе было не безъ расчета. Превратившись въ

казенную вещь Медоксъ уже не боялся частныхъ кредиторовъ, такъ какъ ихъ домогательства принесли бы ущербъ Совѣту, а не ему, а кромѣ того онъ ихъ поставилъ въ необходимость просить себя давать представленія почаще, чтобы могло что-нибудь остаться и на ихъ долю. На первый годъ, однако, вся выручка отъ театра составила только 10-ю часть положенной въ Воспитательный домъ платы и выданныя Медоксу на содержаніе 5000 рублей; на уплату Совѣту и кредиторамъ не осталось ничего.

Въ декабрѣ 1790 года Государыня Императрица спрашивала о Московскомъ театрѣ Князя А. А. Прозоровскаго, въ бытность его въ Петербургѣ, и узнавъ отъ него, что театръ во всѣхъ частяхъ не хорошъ, замѣтила, что скоро привилегія Медокса кончится, и поручила Князю привести театральное дѣло въ лучшее состояніе. Возвратясь въ Москву князь велѣлъ розыскать всѣ свѣдѣнія о дѣлахъ и долгахъ Медокса, и когда собралось изъ деревенъ Дворянство, предложить Директорамъ Клуба принять содержаніе Московскаго театра на себя.

Директора пригласили къ себѣ Медокса для сдѣлки. Но Медоксъ объявилъ имъ, что срокъ его привилегіи еще не очень близокъ; что онъ имѣетъ, кромѣ того, привилегію и отъ Опек. Совѣта; что театръ и прочія его заведенія заложены имъ на такомъ условіи, чтобы они оставались навсегда собственностью его и наслѣдниковъ его и находились въ его же распоряженіи.

За театръ въ то же время онъ запросилъ съ Директоровъ 550000 руб.

Директора донесли о томъ Князю А. А. Прозоровскому. Князь отнесся въ Опек. Совѣтъ съ вопросами: какую, когда и почему Совѣтъ далъ привилегію Медоксу, и просилъ доставить ему всѣ обязательства съ Медоксомъ. 11 декабря 1790 г. Совѣтъ отвѣчалъ, что онъ и въ помышленіи не имѣлъ давать какую-либо привилегію да и нужды въ томъ не было: ибо данная Медоксу привилегія должна продолжаться не до 1791 г., а до Іюня 16-го 1796 г., что Медоксъ только по недоразумѣнію могъ принять за новую привилегію то соглашеніе, въ силу котораго Совѣтъ принималъ всѣ его заведенія съ доходами въ полное управленіе Восп. Дома; что Совѣтъ въ случаѣ закрытія театра, по какимъ-либо обстоятельствамъ на срокъ болѣе года или навсегда, или въ случаѣ неисправнаго полученія платы, имѣетъ неоспоримое право, въ силу условій, вступить во владѣніе всѣмъ имѣніемъ Медокса и продолжать театральныя представленія самостоятельно.

Тутъ только стало извѣстнымъ, что до сроку привилегіи Медокса оставалось еще шесть лѣтъ. Помнили, что вторая при-

вилегія была дана въ 1781 году, а забыли, что начало этой привилегіи относилось къ 1786 году.

Дѣлать было нечего: привилегіи невозможно было ни измѣнить, ни уничтожить. Тогда Князь А. А. Прозоровскій 22 декабря 1790 г. далъ Управѣ благочинія слѣдующее предписаніе: „Во время управленія Москвою Князь Мих. Никит. Волконскимъ, предоставленъ былъ отъ него Ея Императорскому Величеству планъ построенія Петровскаго театра, удостоенный Высочайшей конфирмаціи, и отданный потомъ содержателю театра Медоксу; копіи съ того плана не оставлено ни въ дѣлахъ покойнаго Князя Михайла Никитича, ни въ тогдашней Полиціи; не отыскавши ея нигдѣ, я препоручилъ Оберъ-Полицмейстеру Глазову вытребовать у Медокса помянутый планъ; на требованіе Медоксъ объявилъ, будто-бы тотъ планъ сгорѣлъ въ какой-то пожаръ: въ слѣдствіе того предписываю Управѣ благочинія взять подписку отъ Медокса, въ подтвержденіе его показанія, и представить ее мнѣ, для храненія придѣлахъ“.

Тогда же Князь Прозоровскій послалъ отношеніе въ Московскій Государственный архивъ: „какъ Медоксу отсрочена въ 1781 г. Полицмейстерскою Канцеляріею его привилегія еще на 10 лѣтъ, за убытокъ сгорѣвшаго стараго театра и за постройку новаго; а плана Высочайше конфирмованнаго, ни обязательства, на какомъ основаніи онъ долженъ построить театръ, нигдѣ не оказалось: то навести справку, нѣтъ ли въ Государственномъ Архивѣ того обязательства и плана, подлинныхъ или копій съ нихъ“. Между тѣмъ, получивъ отзывъ отъ Директоровъ Клуба, Князь вторично предложилъ имъ принять театръ въ свое распоряженіе и уплатить долги Медокса, простиравшіеся до 252000, присовокупивъ, что если театръ приносилъ не малый доходъ при плохомъ веденіи дѣла, то, безъ сомнѣнія, можно ожидать гораздо большихъ сборовъ, когда дѣло поступитъ въ ихъ распоряженіе.

Директора Клуба, однако, отъ театра отказались, представивъ причины: 1) существованіе Клуба, можетъ быть, не продлится столько времени, сколько нужно на уплату долга за театръ, 2) если театръ сгоритъ, то съ поправкою обойдется Клубу весьма дорого; 3) Члены въ случаѣ смерти или оставленія Клуба, по какимъ-либо причинамъ, принять на себя уплаты за театръ не желаютъ, а за будущихъ Членовъ поручится въ томъ не могутъ.

На требованіе Управою плановъ, Медоксъ показалъ, что онъ никакого конфирмованнаго плана на строеніе театра ни откуда не получалъ, а составилъ его самъ, при помощи архитекторовъ, и что планъ былъ представленъ покойнымъ Княземъ Григ. Григ. Орло-

вымъ Государынѣ Императрицѣ, когда уже началось строеніе театра; когда же планъ удостоился воззрѣнія Ея Величества, то былъ вывѣшенъ имъ и тогдашнимъ сотоварищемъ его Кн. Урусовымъ въ маскарадной Знаменской залѣ, для любопытства публики, и въ случившійся, 1780 г. въ Февралѣ, пожаръ, сгорѣлъ, въ чемъ ссылался на Князя Урусова; что въ указѣ Полицмейстерской канцеляріи, какъ и въ привилегіи его, не значится, чтобы онъ былъ обязанъ производить строеніе театра по какому-либо данному плану: что сколько онъ помнить можетъ, Государыня Императрица соизволила произнесть, удостоивъ его разговора о зданіи театра: какъ онъ, Медоксъ, строитъ театръ собственнымъ своимъ иждивеніемъ, то и можетъ поступить въ томъ по своей волѣ.

Медоксъ такимъ образомъ, проговорился о Князѣ Урусовѣ, котораго и забыли. Послали обо всемъ узнать къ Князю. Князь показалъ, что планъ составлялъ и театръ строилъ архитекторъ Розбергъ, у котораго и модель оставалась. Вызванъ былъ Розбергъ; онъ въ свою очередь объявилъ, что модель театра у него дѣйствительно была, но Медоксъ силою отнялъ ее у него послѣ пожара. Опять обратились къ Медоксу, но въ отвѣтъ онъ представилъ ящикъ съ сгнившими и истлѣвшими клочками бумаги, назвавши ихъ остатками той модели. Лоскутки освидѣтельствовали въ Управѣ и, по гнилости ихъ, ничего въ нихъ не разобрали; тогда послали ихъ къ Розбергу на повѣрку. Онъ объявилъ, что тѣ клочки дѣйствительно остатки сдѣланной имъ для театра модели, но что по нимъ возстановить ея не возможно. Ящикъ съ клочками былъ возвращенъ Медоксу.

По привилегіи, данной Князю Урусову, Медоксъ обязанъ былъ построить каменный театръ, причемъ размѣры театра оговорены не были; онъ приготовилъ планъ и фасадъ; представилъ ихъ на конфирмацію и обязывался по нимъ построить, если дадутъ ему новую привилегію. Привилегія на этомъ условіи и была обѣщена; Медоксъ построилъ театръ уже при другомъ начальникѣ Москвы по тому же плану, но сокративъ размѣры: при дѣлахъ нашлась черновая записка, на которой были записаны первоначальные размѣры; окружность театра предполагалась въ $106^1/_3$ саж., Медоксъ построилъ въ окружности на $7^1/_3$ саженъ меньше, а вышину тремя саженями и $2^1/_2$ аршинами ниже, и притомъ измѣнилъ общія пропорціи. Кромѣ того, по этому плану была назначена вокругъ театра улица, а Медоксъ застроилъ ее дурными деревянными зданіями, на купленной имъ землѣ. Когда выяснились подробности привилегіи, задумали уменьшить по крайней мѣрѣ срокъ ея, а потому, чтобы привести театральное дѣло въ порядокъ, ибо

другого театра завести было невозможно, и вспомнили о планѣ и обязательствѣ. Но Медоксъ повернулъ дѣло такъ, что доказать его неустойку было нельзя. Онъ не умѣлъ вести своихъ дѣлъ, за то умѣлъ ихъ поправлять.

Медоксъ обратилъ свою привилегію Начальству въ тягость, самъ, какъ временный владѣтель, о театрѣ не радѣлъ, не заботился о ремонтѣ, не принималъ на случай пожара предосторожностей, а вмѣстѣ съ тѣмъ именно въ пожарномъ отношеніи театръ былъ очень неблагополученъ. Кое какой ремонтъ производить его обязывали, но онъ отговаривался худыми сборами, тѣмъ, что Князь В. М. Долгорукій-Крымскій назвалъ театръ его великолѣпнымъ и украшеніемъ для столицы, и ссылался на свою привилегію, по которой, выстроивъ театръ разъ навсегда, не считалъ себя обязаннымъ производить какой бы то ни было ремонтъ.

Еще П. Д. Еропкинъ предписывалъ Архитекторамъ Казакову, Карину и Селехову освидѣтельствовать Петровскій театръ. Князь А. А. Прозоровскій предписывалъ имъ то же три раза. Наконецъ, почти черезъ годъ послѣ того они донесли, что нижніе брусья вязки театра совсѣмъ сгнили, и черезъ два года театръ развалится вовсе, что на случай пожара нужно устроить больше выходовъ, сдѣлать мостъ черезъ ровъ подлѣ театра, приготовить машину для подъема воды наверхъ театра и пр. Медоксъ обязывался все исправить, однако исполнилъ далеко не все, ссылаясь на то, что театръ былъ сданъ Опек. Совѣту. 1-го января 1791 г. Медоксъ просилъ Опек. Совѣтъ сложить съ него взносъ десятой части, ссылаясь уже на 5 и 6 пункты обязательствъ Опек. Совѣта, гдѣ говорилось о состраданіи къ угнетеннымъ. Совѣтъ, однако, разрѣшить это безъ санкціи Главнаго Попечителя отказался.

Наконецъ, 30 марта 1792 г. Медоксъ подалъ Князю А. А. Прозоровскому просьбу, въ которой, ссылаясь на свои заслуги передъ публикой, какъ-то: на построеніе театра, флигеля, круглой залы, воксала, огромной маскерадной залы, которая стоила ему сто тысячъ; заведеніе декорацій и гардероба, учрежденіе при театрѣ школы для 30 мальчиковъ и дѣвочекъ, устроеніе Русскихъ комическихъ оперъ, балетовъ, которыхъ до него будто бы не было, обращалъ вниманіе на понесенные имъ отъ того убытки, на невыполненіе обязательствъ по условію Опек. Совѣта и пр., и просилъ Князя войти въ его положеніе и оказать ему возможное содѣйствіе [264]). Въ отвѣтъ на это князь написалъ Медоксу резолюцію, копію съ которой вмѣстѣ съ копіей съ его прошенія направилъ Гражданскому Губернатору П. В. Лопухину.

Резолюція была такова.

„Фасадъ вашего театра дуренъ; нигдѣ нѣтъ въ немъ архитектурной пропорціи; онъ представляетъ скорѣе груду кирпича, чѣмъ зданіе. Онъ глухъ, потому что безъ потолка, и весь уходитъ подъ кровлю. Въ сырую погоду и зимой въ немъ бываетъ течь сквозь худую кровлю; вездѣ вѣтеръ ходитъ и даже окна не замазаны; вездѣ пыль и нечистота. Онъ построенъ не по данному и Высочайше конфирмованному плану; внизу нѣтъ сводовъ; нѣтъ опредѣленныхъ выходовъ; въ большую залу одинъ входъ и выходъ въ верхній этажъ ложъ—одна деревянная лѣсница; вверху нѣтъ бассейна, отъ чего можетъ быть большая опасность, въ случаѣ пожара. Кругомъ театра вмѣсто положенной для разъѣзда улицы, деревянное мелочное строеніе. Домъ и дворъ Медокса, на его же землѣ, отдѣленные отъ театра рвомъ, черезъ который и моста не было. Они снесены по приказу Полиціи, въ 1791 г. Внутреннее убранство театра весьма посредственно; декораціи и гардеробъ худы. Зала для концертовъ построена дурно: въ ней нѣтъ резонанса, зимой ее не топятъ; оттого всѣ сидятъ въ шубахъ; когда топятъ—угарно. Актеровъ хорошихъ только и есть два или три старыхъ; нѣтъ ни пѣвца, ни пѣвицы хорошихъ, ни посредственно танцующихъ, ни знающихъ музыку. Повѣрить нельзя, что у васъ капельмейстеръ глухой, а балейтмейстеръ хромой. Изъ школы вашей не вышло ни пѣвца, ни пѣвицы, ни актера, ни актрисы порядочныхъ. Въ выборѣ піесъ вы неудачны“ [265]).

Между тѣмъ преемникъ Ив. Ив. Бецкаго, графъ Х. С. Минихъ, знакомясь съ дѣлами В. Дома, столкнулся и съ отношеніями его къ Медоксу и, побывавъ въ Москвѣ и разслѣдовавъ дѣло лично, 5 іюня 1792 года подалъ Государынѣ въ Царскомъ Селѣ всеподданнѣйшее свое мнѣніе, въ которомъ указывалъ съ одной стороны на то, что долгъ Медокса непомѣрно великъ, а имущество его съ каждымъ годомъ приходитъ въ упадокъ, съ другой же стороны, что въ виду многократныхъ нарушеній Медоксомъ контракта, къ нему уже не можетъ быть довѣрія, „а сверхъ того и публика имѣетъ свое неудовольствіе по неблагопристойнымъ его къ ней обращеніямъ“, высказывался за отдачу вопроса о Медоксѣ на разсмотрѣніе общаго собранія всѣхъ почетныхъ благотворителей и СПБ. Совѣта почетныхъ Опекуновъ и предлагалъ продать имущество, права и привилегіи Медокса надежнымъ людямъ подъ надежное обезпеченіе. Государыня одобрила предложеніе Миниха и 28 сентября 1792 года состоялось такое собраніе. Трое изъ Опекуновъ остались при особыхъ мнѣніяхъ, большинствомъ же голосовъ было рѣшено продать все Медоксово имѣніе такъ, чтобы выручена была данная ему сумма и съ процентами остатокъ, если будетъ, отдать Медоксу,

а десятую часть, которую онъ почти никогда не вносилъ, уступить ему изъ благотворенія къ человѣчеству, потому что Совѣтъ своей собственности въ той уступкѣ не терялъ. По этому опредѣленію вмѣсто 183.150 руб. должныхъ Медоксомъ Совѣту, слѣдовало взыскать съ него только 100.037 р. Назначены были торги на 11, 20 и 27 Октября; вызваны были другіе кредиторы, которымъ, оказалось, Медоксъ былъ долженъ 62.794 р., слѣдовательно всего 162.821 р.; покупщикамъ были предложены выгодныя условія и предписано было произвести вновь оцѣнку имуществу Медокса. Архитекторъ Каринъ оцѣнилъ театръ въ 240.000 р., а въ 1793 г. оцѣнщики городового Магистрата оцѣнили все недвижимое имущество Медокса, когда и строеніе было умножено и матерьялы стали дороже, только въ 53.000 р. [266]).

Что же касается особыхъ мнѣній, то опекунъ Симнишинъ былъ противъ уступки Медоксу 10-й части, а опекуны Ильинъ и Юсуповъ не соглашались уступить ему 83.000 рублей. Все это было доложено Государынѣ, которая 6 ноября снова велѣла разобрать это дѣло въ СПБ. Оп. Совѣтѣ. И вотъ, 17 декабря того же года состоялось новое обсужденіе, резолюція котораго была повтореніемъ резолюціи 28 сентября, особыя же мнѣнія обошли по тѣмъ соображеніямъ, что во-первыхъ рѣшенія должны исходить въ сущности отъ большинства голосовъ, каковое злѣсь и имѣлось, а во-вторыхъ, такъ какъ „ отъ доходовъ, которые слѣдуютъ въ тягость и наипаче къ утѣсненію бѣдныхъ, должно имѣть омерзеніе“; въ уваженіе же къ особымъ мнѣніямъ ихъ было рѣшено пріобщить къ дѣлу и хранить въ неприкосновенности въ архивѣ. 18 декабря было объ этомъ рѣшеніи доложено Государынѣ, вслѣдъ за чѣмъ приступили къ его исполненію путемъ публикацій въ вѣдомостяхъ [267]). Покупателей, однако, не находилось. Время шло и 4 ноября 1796 года Оп. Совѣтъ снова просилъ сдѣлать опись и оцѣнку имуществу Медоксъ въ свою очередь просилъ въ силу своей привилегіи, отсрочить ее на два года, потому что въ театрѣ его около двухъ лѣтъ не было представленій, по причинамъ отъ него независѣвшимъ. Съ одной стороны, Опек. Совѣтъ на это согласился, а съ другой, въ слѣдующемъ же году, именно 5 іюня 1797 г., Коммиссія, учрежденная для изслѣдованія и разсмотрѣнія происшествій по Воспитательнымъ домамъ, всеподданнѣйше докладывала о томъ, не будетъ ли угодно, сложенную было почетными благотворителями сумму въ пользу Медокса, причислить къ долгу Медокса и „взять правленіе театра и воксала въ особенное и точное смотрѣніе одного Опекуна, взыскивать изъ году въ годъ весь долгъ“ [268]). Какъ съ этимъ поступили неизвѣстно, но когда, къ концу привиле-

гіи Медокса, Опек. Совѣтъ поступилъ въ Высочайшее вѣдомство Государыни Императрицы Маріи Өедоровны, Государыня вошла въ нужды Медокса и повелѣла ему выдать пожизненно 5.000 руб. жалованія.

Порядка въ театрѣ становилось все меньше и меньше и вотъ, въ 1799 г. актеры, представивъ за себя поручителей, задумали просить, отдать имъ театръ на откупъ.

Однажды, разказываетъ С. Н. Глинка, въ своихъ запискахъ ко мнѣ прискакали въ лефортовскія казармы, гдѣ тогда стоялъ нашъ полкъ, Сандуновъ и Плавильщиковъ. Оба были въ попыхахъ, оба переби вали другъ друга. „Сергѣй Николаевичъ! сказалъ мнѣ Сандуновъ, мы пришли отъ имени всѣхъ нашихъ товарищей убѣждать васъ, чтобъ вы прекратили всѣ ваши сношенія съ Медоксомъ. Стыдно намъ, русскимъ зависѣть отъ иностранца! Мы намѣрены взять театръ на свой счетъ: вы нашъ, не такъ ли?“ Надо замѣтить, что я былъ тогда театральнымъ авторомъ, писалъ піесы, прологи и переводилъ оперы для Большого театра. Зная, что трагикъ Шушеринъ, Калиграфовъ и нѣкоторые изъ ихъ товарищей не расположены къ Сандунову и женѣ его, я отъ этой размолвки предвидѣлъ опасность для театра. Я старался ихъ успокоить и сказалъ: „Вы не собьете Медокса, а только сами перессоритесь и разбредетесь въ разныя стороны“.

Въ 1802 году фактическое завѣдываніе театромъ находилось уже далеко не въ рукахъ Медокса, имъ управлялъ главнокомандующій Москвы кн. М. П. Волконскій Императрица была имъ чрезвычайно довольна и писала ему однажды: 16 января, слѣдующее:

„Monsieur le Prince de Wolkonsky. Je Me fais un vrai plaisir de vous temoigner combien je fais apprecier les sentimens désinteressés et le zèle éclairé avec lesquelle vous vous chargez de la direction du Theatre de la maison des enfants-trouvés. Par une administration prudente et sage, telle qu'on l'attend de vos lumières et de votre caractère, vous ne pouvez manquer de réunir les suffrages de public avec Mon approbation. Je suis avec estime. Votre affectionnée. Marie“.

Но энергія князя Волконскаго не поправила, по крайней мѣрѣ, денежной стороны дѣла и въ томъ же году весною онъ просилъ у Государыни объ отсрочкѣ на три мѣсяца, недоплаченныхъ имъ 5.000 руб. и законныхъ процентовъ. Письмомъ отъ 18 марта Императрица охотно эту просьбу исполнила. Въ томъ же году князь вошелъ въ переговоры съ французской и италіанской труппами. Императрицѣ это понравилось. „Я совершенно одобряю, что вы вступили въ переговоры съ сими труппами, видя съ удовольствіемъ все, что клонится къ увеселенію публики“, писала Императрица

4 ноября. Изъ ея же письма отъ 26 марта 1803 года видно, что князь видѣлъ въ привлеченіи иностранныхъ труппъ и матеріальную выгоду [269]). Однако, надежды его на практикѣ не оправдались и въ 1804 г. Комитетъ, учрежденный для разбора дѣлъ Московскаго театра, всеподданнѣйше просилъ Государя Императора о ссудѣ Московскому театру 500.000 руб. заимообразно для уплаты долга Воспит. Дому и частнымъ кредиторамъ Медокса. Разсмотрѣніе этого дѣла было поручено Моск. Губернатору Князю П. В. Лопухину. По разсмотрѣніи дѣла, указомъ 1805 г. было повелѣно Восп. Дому эти 500.000 р. ссудить и изъ нихъ уплатить долгъ театра въ 191.366 р.; остатокъ препровождался въ театральную Дирекцію, которая тогда еще учреждалась, на уплату частнымъ кредиторамъ Медокса. Еще въ 1805 г., до окончанія разбора дѣлъ о театрѣ, Всемилостивѣйше было пожаловано Медоксу 10.000 р., за понесенный имъ по театру убытокъ, на уплату его кредиторамъ. Въ Надворномъ судѣ съ давнихъ поръ уже производилось дѣло о взысканіи съ Медокса; долги его здѣсь уплачивались присылкою изъ Опек. Совѣта остатковъ отъ театральныхъ сборовъ; туда же препровождены были изъ Опек. Совѣта и розданы кредиторамъ Медокса и пожалованные 10.000 рублей. Въ этомъ же году, 22 октября, Петровскій театръ сгорѣлъ и остальная отъ 500.000 р. сумма была назначена на поправку театра послѣ пожара [270]). Пожаръ случился передъ началомъ спектакля, въ которомъ должна была итти „Русалка". Виною была неосторожность гардеробмейстера; къ счастью, жертвъ не было.

Въ одинъ изъ послѣднихъ годовъ штатъ Медоксовскаго театра былъ таковъ.

Актеры:	*имъ жалованія:*		
1. Василій Померанцевъ	2.000	р.	— к.
2. Яковъ Шушеринъ	1.300	„	— „
3. Иванъ Лапинъ (кромѣ квартиры)	1.200	„	— „
4. Зальникинъ	701	„	50 „
5. Сахаровъ	660	„	— „
6. Ожогинъ	600	„	— „
7. Волковъ	510	„	— „
8. Укреповъ (вѣрнѣе Украсовъ)	500	„	— „
9. Колесниковъ	400	„	— „
10. Федотовъ	336	„	— „
11. Поповъ	200	„	— „
12. Максимовъ	100	„	— „
13. Понченковъ	72	„	— „
Суфлеръ Буловъ	286	„	— „
Итого	9.039	р.	50 к.

Актрисы:

1.	Марія Синявская	1.000 р.
2.	Надежда Каллиграфова	600 „
3.	Александра Синявская	360 „
4.	Сумна Виноградова	300 „
5.	Марфа Полянская	300 „
6.	Сумна Украсова	270 „
7.	Анна Больдиминова	150 „
8.	Анна Воробьева	120 „
	Итого	3.100 р.

Танцовщики:

1.	Фрацъ Морелли	300 р.
2.	Алексѣй Сиверсовъ	275 „
3.	Христіанъ Шеглавъ	120 „
	Итого	695 р.

Танцовщицы:

1.	Марья Залышкина	186 р.
2.	Прасковія Попова	120 „
3.	Василиса Шилина	120 „
4.	Катерина Олсуфьева	72 „
	Итого	498 р.

Всѣ жили въ своихъ квартирахъ.

Музыкантовъ было 12 человѣкъ. Изъ нихъ первый, вмѣстѣ съ капельмейстеромъ Сартори получали 600 руб.; слѣдующіе три по 275 р., два по 200, пять по 150 и одинъ 100; всѣмъ 2575 руб., Итого всѣмъ 13,907 р. 50 к.

Прочіе члены театра были: докторъ, билетчики, лакеи, плотники, портной, парикмахеръ, садовникъ, трубочистъ и пр. Иногда бывало однимъ-двумя актерами больше. На все содержаніе театра никогда не выходило больше 28,500 руб. [271]).

Что же касается артистовъ иностранныхъ труппъ, то извѣстны имена только двухъ изъ нихъ и то по объявленіямъ въ Вѣдомостяхъ—актера Пропо и актрисы Теодоръ [272]); оба они были во французской труппѣ.

Въ своихъ „воспоминаніяхъ о московскомъ театрѣ при Медоксѣ“ [273]), написанныхъ на основаніи записокъ С. Н. Глинки и разсказовъ театраловъ, Ѳ. Кони даетъ очень много матеріала для дополненія картины о театрѣ Медокса, особенно въ художественномъ отношеніи. Частыя ошибки Кони, не позволяютъ вполнѣ довѣрять ему, но возможно, что въ общемъ онъ и близокъ

къ истинѣ. Такъ, раньше всего, онъ съ большимъ восторгомъ отзывается о членахъ Медоксовской труппы. „Устройство тогдашняго театра, пишетъ Кони, походило совершенно на нынѣшнее устройство парижскихъ театровъ. Подлѣ самаго оркестра стояли табуреты, занимаемые обыкновенно присяжными посѣтителями театра. Многіе изъ этихъ любителей сцены имѣли свои домовые театры, которые тогда были въ большой модѣ въ Москвѣ. Организмъ театральный былъ имъ знакомъ до подноготной; они понимали значеніе каждаго гвоздика въ полу, каждой веревочки за кулисами. Тайны хорошей обстановки піесъ были для нихъ домашнія тайны, и потому они вполнѣ могли назваться знатоками театра. Медоксъ часто руководствовался ихъ совѣтами. Онъ всегда приглашалъ ихъ на двѣ генеральныя репетиціи новой піесы, (которыя всегда дѣлались со всѣми декораціями и въ полномъ костюмѣ) вмѣстѣ съ драматическими авторами и переводчиками, тогда жившими въ Москвѣ. Каждый имѣлъ голосъ, и дѣльное замѣчаніе охотно принималось артистами и деректоромъ. И онъ и они стремились къ одной, общей цѣли: къ совершенству, къ изяществу и правдоподобности сцены. Эпоха эта была истиннымъ торжествомъ искусства въ Россіи. Такая ревность къ дѣлу была очень естественна: отъ успѣха зависѣло счастье театра. Доходы его имѣли одинъ источникъ: поспектакльные сборы, а публика тогда только платила щедрую и обильную дань, когда въ театрѣ находила наслажденіе. Если ареопагъ знатоковъ общимъ приговоромъ рѣшалъ, что піеса идетъ успѣшно, что каждый актеръ на своемъ мѣстѣ и хорошо вникъ въ душу своей роли, Медоксъ назначалъ первое представленіе. Публика напередъ была увѣрена, что увидитъ что-нибудь отличное и жадною толпою стремилась въ храмъ искусства высокаго и благороднаго, изъ котораго Аполлонъ не скакалъ еще сломя голову. Частыя и серіозныя пробы, на которыхъ артисты благоговѣйно занимались своимъ дѣломъ, не разсуждая о фракахъ и сапогахъ, не пересуживая ближняго, не замышляя интригъ и сплетней, до того изощрялъ память каждаго изъ нихъ, что суфлеръ переходилъ на амплуа безполезностей. Это было весьма важно по двумъ причинамъ: во-первыхъ, каждый артистъ игралъ съ увѣренностью и выходилъ на сцену, какъ хорошо вооруженный воинъ, чувствующій свою силу; во-вторыхъ, изъ дыры не торчала всклокоченная голова суфлера, на которую въ то время еще не было изобрѣтено деревяннаго калпака; піеса разыгривалась безъ докучнаго эхо, которое иногда уничтожаетъ всякую иллюзію".

„Если я говорю, что представленія его были блистательны; то разумѣю подъ этимъ, что піесы были прекрасно выбраны, от-

лично поставлены и превосходно исполнены. Медокса нельзя было упрекнуть ни въ одномъ промахѣ, хотя его представленія далеко отставали отъ нынѣшняго великолѣпія постановки піесъ. Смыслъ, умъ, таланты актеровъ и содержателя, замѣняли тогда—бархатъ, атласъ, галуны, краски, слоновъ, лошадей и сусальное золото,—которыми щеголяютъ сцены въ новѣйшія времена. Воды такъ же не употребляли на сценѣ, однако представленія отъ того не были сухи.

Причина, почему на театрѣ Медокса давали такъ мало спектаклей (75 въ годъ), зависѣла отъ его безпристрастія, любви къ искусству и уваженія къ публикѣ. Онъ смотрѣлъ на театръ, не какъ на простую забаву, а какъ на училище, въ которомъ народъ могъ почерпать свое образованіе. Порядокъ пріема піесъ былъ слѣдующій. Когда сочинители или переводчики доставляли въ дирекцію піесу, то Медоксъ составлялъ совѣщательный комитетъ изъ главныхъ актеровъ. Если на этомъ комитетѣ большинство голосовъ рѣшало принять піесу, содержатель театра удалялся, предоставляя каждому актеру, съ общаго согласія, выбрать себѣ роль по силамъ и таланту. Потомъ опять возвращался съ вопросомъ: въ сколько времени піеса можетъ быть поставлена на сцену? Срока, опредѣленнаго артистами, онъ никогда не убавлялъ, а иногда даже, смотря по піесѣ, увеличивалъ его. Оттого никто не запомнитъ, чтобы на театрѣ Медокса какая-нибудь піеса была дурно сложена, плохо распредѣлена или нерачительно поставлена. Каждый артистъ являлся въ своемъ характерѣ, въ роли, которая соотвѣтствовала его средствамъ и нравилась ему. Каждый отдѣльно былъ превосходенъ, совокупность (ensemble) цѣлой піесы изумительна". Какъ мы видимъ, свѣдѣнія Кони расходятся со слухами, о которыхъ графъ Минихъ докладывалъ Государынѣ якобы публика недовольна Медоксомъ за его дурное къ ней отношеніе. Кто здѣсь правъ — судить почти невозможно. Кони продолжалъ. „Декораціи тогдашняго театра были просты, но писались искусной рукой художника. Въ сравненіи съ нынѣшнимъ избыткомъ роскоши декораціонной, онѣ были даже скудны; но мечта существовала тогда такъ же, какъ и нынче. Она дорисовывала то, что вымыслъ декоратора не успѣвалъ передать полотну. Театральная природа всегда остается лоскутною и картонною природой, хотя бы на нее вышло три фунта золота и десять пудъ бакану, если живительная дымка воображенія зрителя не обдаетъ ее правдоподобіемъ и жизнью". Съ однимъ изъ декораторовъ, нѣкимъ Феликсомъ Делавалемъ, у Медокса разыгрался между прочимъ, слѣдующій инцидентъ [274]).

Еще въ декабрѣ 1778 г. французъ Феликсъ Делеваль подалъ

прошеніе Моск. полицмейстеру Архарову на Медокса, прося взыскать съ послѣдняго въ его пользу 600 руб., которые онъ долженъ получать въ качествѣ живописца, декоратора и механика согласно контракту. Кромѣ того „Медоксъ, пишетъ Делаваль, ненависть свою столь далеко простеръ, что приведя солдата, хотѣлъ меня какъ безчестнаго человѣка взять подъ караулъ. При ономъ полицейскомъ офицерѣ угрожалъ мнѣ, не имѣя никакого къ оному офицеру уваженія, поломать на мнѣ свою шпагу, обвиняя при этомъ меня тѣмъ, будто бы я ударилъ пришедшаго для взятія меня подъ караулъ солдата".

Медоксъ на это прошеніе подалъ отзывъ слѣдующаго содержанія:

„Во время бытности моей въ Петербургѣ рекомендовали мнѣ объявленнаго господина Делаваля за живописца театральныхъ декорацій и который самъ мнѣ много разъ говорилъ и хвалился, что во всей Европѣ нѣтъ живописца, который бы имѣлъ больше его талантовъ къ украшенію декарацій, почему и заключилъ я съ нимъ контрактъ съ платежемъ ему въ годъ по шести сотъ рублей также давать ему квартиру, дрова и свѣчи. И какъ онъ мнѣ при томъ явилъ, что имѣетъ много учениковъ въ С.-Петербургѣ и что скоропостижный отъѣздъ можетъ причинить ему въ разсужденіи сего не малой ущербъ, то просилъ въ удовлетворенье сего у меня сорокъ рублей кои я ему далъ. По пріѣздѣ въ Москву въ силу договора я тотчасъ снабдилъ его квартирой и всѣми потребными ему работниками, также и переводчикомъ и обходился съ нимъ всегда учтивѣйшимъ образомъ, приглашая его ежедневно къ моему столу, объ чемъ бы я совсѣмъ и не желалъ упоминать, еслибъ только сіе не служило къ доказательству, что я старался всегда ему дѣлать добро, а не притѣснять. И какъ онъ ежедневно бывалъ у меня, то хотя я его и не понуждалъ къ работѣ, однакожъ весьма часто ему напоминалъ, что въ Англіи совсѣмъ начинаютъ работать иначе нежели онъ и что я весьма люблю упражняющихся въ работѣ, на что онъ всегда меня увѣрялъ, что онъ знаетъ прямо исполнять свою должность и что онъ свое дѣло конечно исправитъ прежде всѣхъ противъ принявшихся за оное. И какъ я видалъ на практикѣ многихъ художниковъ весьма поспѣшныхъ въ своемъ художествѣ, то посему имѣлъ вѣрную надежду на сего господина Делаваля, но сверхъ моего чаянія время проходило, а онъ еще ни за что не принимался, то уже началъ его сильнѣе понуждать, но вмѣсто сего имѣлъ отъ господина Делаваля суровый отвѣтъ. И во все время его у меня бытности сдѣлалъ онъ только два рисунка, одинъ къ раскрашенью ложъ, а другой къ расписанію залы, кои однакожъ я не могъ

употребить ни къ чему. А сверхъ сего написалъ онъ только восемь кулисъ, кои могутъ годиться къ употребленію. И такъ, впрочемъ, я видя, что не могу имѣть никакого успѣха съ такимъ человѣкомъ, который не знаетъ прямо исправлять своей должности, нашелся принужденнымъ нанять для театральныхъ украшеній другого живописца, господина Хильфердинга (очевидно, того, который составлялъ проектъ домашняго театра при Восп. Домѣ—см. выше 275), который свое искусство знаетъ совершенно, съ платежемъ ему каждый мѣсяцъ по сто рублей, не считая того, что я ему обѣщалъ сверхъ сего, если только онъ кончитъ свою работу къ назначенному времени, и коего Хильфердинга я представлю въ свидѣтельство, какъ я съ нимъ обходился. Но въ одинъ день господинъ Делаваль пришелъ въ залъ просить у меня денегъ, на что я ему отвѣчалъ, что онъ уже и такъ получилъ отъ меня оныя съ излишествомъ, однакожъ если что мнѣ покажетъ изъ своихъ талантовъ, то конечно я ему заплачу то, что обѣщалъ; на что онъ мнѣ отвѣтилъ самыя грубыя и непристойныя слова и ушелъ, но послѣ дня черезъ два опять пришелъ ко мнѣ, началъ мнѣ говорить грубѣйшимъ образомъ въ присутствіи господина Капитана Александра Алексѣевича Семенова и актера Ивана Калиграфа и сверхъ сего тоже говорилъ многія непристойности и самому объявленному господину капитану, а сверхъ сего за нѣсколько дней и прибилъ стоящаго у насъ на караулѣ солдата, не упоминая больше того, что меня поносилъ безчестнѣйшимъ образомъ. Но если мнѣ сказано будетъ чего ради не приносилъ я жалобы, въ разсужденіи сего могу я отвѣчать, что если мнѣ приносить жалобы, то я принужденъ буду ежедневно безпокоить ваше высокородіе, отчего я всевозможно избѣгать стараюсь, чтобы не быть никакъ въ тягость вашей особѣ. Въ большее еще доказательство, что я не намѣренъ утруждать моими просьбами ваше высокородіе, прошу повелѣть изслѣдовать господина Делаваля живописцамъ или архитекторамъ, если оные найдутъ что господинъ Делаваль въ состояніи исполнять то, что онъ обязался своимъ контрактомъ, то я съ удовольствіемъ заплачу ему все то, что ваше высокородіе повелѣть изволите, но если онъ найдется, что онъ не разумѣетъ прямо сего искусства, а единственно старался мнѣ причинять тягостное безпокойство, то надѣюсь, что конечно буду имѣть отъ вашего высокородія милостивое отъ него защищеніе".

На это объясненіе Медокса Делаваль, ѣдко замѣчая, что тотъ человѣкъ непремѣнно чувствуетъ несправедливость своего дѣла, кто для защищенія онаго беретъ прибѣжище на лжи (Il faut qu'un homme sentte sa cause bien mauvaise pour être obligé d'avoir recours

au mensonge afin de la defendre), просилъ, чтобы Медоксъ представилъ доказательства, какія и кому онъ долги заплатилъ.

Полицмейстерская Канцелярія, разсмотрѣвъ обстоятельства дѣла и не принимая во вниманіе представленный Делавалемъ, выданный ему Карломъ Александромъ герцогомъ Лотарингскимъ дипломъ на званіе ординарнаго живописца, постановила освидѣтельствовать его. Для освидѣтельствованія были назначены изъ университетскихъ рисовальныхъ классовъ коллежскіе регистраторы: Иванъ Брыкинъ, Иванъ Герасимовъ и Иванъ Ромашковъ. 14 декабря означенные выше лица освидѣтельствовали Делаваля „на предложенное имъ въ Судебной камерѣ искусство, сверхъ того и въ правилѣ нашли его въ искусствѣ исправномъ".

Взвѣсивъ всѣ обстоятельства Полицмейстерская Канцелярія приказала: „Медоксу Делаваля удовольствовать". Изъ подписей видно, что Делаваль остался доволенъ, а изъ донесенія капитана Семенова явствуетъ, что Медоксомъ была потребована копія рѣшенія. Черезъ Канцелярію 27 сентября 1778 г. Делаваль подалъ на Высочайшее Имя прошеніе, въ которомъ билъ челомъ о побужденіи Англичанина Медокса къ платежу согласно постановленію Моск. Пол. Канц. „ибо я, пишетъ онъ, лишаюсь пропитанія и пришелъ въ крайнее раззореніе". Слѣдствіемъ этого прошенія было вторичное засѣданіе по сему дѣлу 2 октября 1778 г. На засѣданіи этомъ было постановлено: подтвердить вторично Медоксу черезъ капитана Семенова, отъ котораго 19 октября и поступилъ рапортъ, что онъ Медоксу подтвердилъ рѣшеніе Канцеляріи.

Въ тотъ же день на Выс. Имя было подано прошеніе содержателемъ Московскаго театра, губернскимъ прокуроромъ княземъ Петромъ Васильевичемъ Урусовымъ, слѣдующаго содержанія: „Для содержанія онаго театра я именованный въ Москвѣ нанятой домъ Его Сіятельства гр. Р. М. Воронцова, состоящій во 2-ой части на Знаменской улицѣ въ приходѣ церкви Знаменья Пресвятой Богородицы, на моемъ счету и за содержаніе онаго дома плачу каждый годъ не малую сумму; и въ томъ нанятомъ моемъ домѣ декабря 14 числа прошлаго 776 г. безъ всякаго позволенія моего, а усильствомъ своимъ жительство имѣетъ вышеозначенный живописецъ Делаваль, и за тотъ покой никакого платежа, хотя я онаго Делаваля неоднократно слѣдующихъ зажилыхъ денегъ по 10 руб. на мѣсяцъ истребовалъ, но онъ мнѣ не отдаетъ; а также и о томъ чтобы онъ покой очистилъ неоднократно ему приказывалъ; но не очищаетъ, а тѣхъ зажилыхъ денегъ мнѣ слѣдуетъ получить съ вышеописаннаго числа декабря до 14 октября 1778 г.—210 руб.". Затѣмъ челобитчикъ ходатайствовалъ о выселеніи Делаваля изъ

его дома „потому онъ весьма сумнителенъ", и чтобы онъ не сдѣлалъ ему „какой конфузіи", а паче всего онъ опасается „живущихъ у него разныхъ чиномъ людей, якобы для обученія".

Разсмотрѣвъ это прошеніе и принявъ во вниманіе, что согласно контракту Медоксъ обязанъ давать Делавалю, „домъ, дрова и свѣчи" во всякомъ домѣ, а не исключительно въ театральномъ, Канцелярія приказала: обязать Делаваля выѣхать, о чемъ сообщено было и секундъ-маіору Семенову. Между тѣмъ Медоксъ подалъ въ Сенатъ аппелляціонную жалобу, въ силу которой Сенатъ затребовалъ все дѣло къ себѣ. Сенатъ, разсмотрѣвъ все дѣло и признавая мотивы рѣшенія правильными, постановилъ: жалобу Медокса оставить безъ послѣдствій. На взысканіе денегъ съ Медокса была устроена кн. М. Н. Волконскимъ разсрочка.

10 февраля 1780 г. отъ Делаваля поступило прошеніе, въ которомъ онъ опредѣлилъ искъ въ 2035 р. Канцелярія постановила взыскать съ Медокса въ пользу Делаваля 2035 р., но въ это время соглавнокомандующій кв. В. М. Долгорукій-Крымскій приказалъ: „содержателю публичнаго театра англичанину Медоксу въ удовольствованіе живописца Деловаля дать сроку на три года". Девятаго октября 1780 г. приказъ былъ объявленъ сторонамъ и онѣ выразили свое удовольствіе.

На этомъ дѣло и кончилось.

Кромѣ большого Петровскаго театра Медоксу принадлежалъ еще другой театръ-лѣтній, въ воксалѣ. „Тутъ играли только маленькія комическія оперы, въ одномъ и двухъ дѣйствіяхъ, и такія же комедіи. За представленіемъ слѣдовалъ балъ или маскарадъ, который заключался прекраснымъ ужиномъ. И все это тогда не превышало пяти рублей. Въ саду воксала Медоксъ предполагалъ выстроить другой театръ для простого народа, на которомъ бы представляли однѣ піесы народныя и патріотическія. „Вотъ, мой батюшка, говорилъ онъ автору записокъ (Глинкѣ), тутъ у насъ будутъ играть новички, а кто изъ нихъ отличится того переведемъ на большой театръ!"—Превосходная мысль! Какъ жаль, что она не осуществилась. Такое раздѣленіе театровъ не только въ то время, но и теперь принесло бы большую пользу. Разбирая всѣ учрежденія и замыслы Медокса, нельзя не сознаться, что онъ былъ великій мастеръ своего дѣла, безкорысно стремившійся къ пользамъ и славѣ Русскаго Театра и драматическаго искусства въ Россіи. Только истинныя дарованія, только трудъ и успѣхи заслуживали у него вознагражденія и похвалу. Медоксъ имѣлъ особенное художественное чутье, которое его никогда не обманывало ни въ выборѣ піесъ для театра, ни въ выборѣ представителей".

Всѣ эти личныя качества Медокса не спасли театра и, въ концѣ концовъ, его антреприза не была удачна ни для него, ни для актеровъ, ни для Восп. Дома. Постоянные долги, вѣчно запутанныя дѣла, а кромѣ того несогласія съ актерами дѣлали существованіе театра и Медокса очень плачевнымъ.

Но Восп. Домъ, не смотря на полную неорганизованность театральнаго преподаванія, сыгралъ все-таки огромную роль въ исторіи русскаго театра и театральная школа при немъ во-первыхъ, дала много славныхъ актеровъ, а во-вторыхъ, подкрѣпляла въ русскомъ обществѣ идею о необходимости театральнаго образованія.

Глава VII.

Время Императрицы Екатерины II было временемъ страстнаго увлеченія театромъ. Если при Елисаветѣ Петровнѣ театръ создавался въ атмосферѣ моды, вниманія и поощренія, то при Екатеринѣ онъ мужалъ въ атмосферѣ напряженной и сознательной работы. Театромъ интересовалось все высшее общество, театромъ интересоваться стало правиломъ хорошаго тона. Въ это время театральное образованіе было по прежнему связано со стѣнами учебныхъ заведеній, такъ какъ участіе въ спектакляхъ развивало по мнѣнію, унаслѣдованному еще изъ давняго прошлаго, хорошія манеры, пластичность, развязность и оживленность, что такъ цѣнилось въ теченіе всего столѣтія. Преподаваніе сценическаго искусства по прежнему вносилось въ учебныя программы. Изъ школъ времени Императрицы Екатерины II наибольшую роль въ исторіи отечественнаго театра сыгралъ Московскій Воспитательный Домъ; но съ нимъ на ряду были и другія учебныя заведенія, гдѣ также процвѣталъ театръ; впрочемъ въ этихъ случаяхъ роль его была чисто эпизодической. Единственная ихъ заслуга передъ театромъ заключается въ томъ, что они культивировали въ обществѣ любовь къ театральному зрѣлищу и, такимъ образомъ, воспитывали будущихъ поклонницъ и поклонниковъ Семеновыхъ и ихъ современниковъ.

Аналогично Шляхетному корпусу, Московскому университету, Духовнымъ коллегіямъ и семинаріямъ, сценическое искусство преподавалось и ученикамъ Императорской Академіи Художествъ [276]).

Инициатива въ данномъ случаѣ принадлежитъ самимъ ученикамъ: въ 1764 году они обратились къ начальству съ просьбой разрѣшить имъ играть комедіи и трагедіи. Въ отвѣтъ на это И. И. Бецкій писалъ въ ордерѣ. „Для отвращенія мыслей ученическихъ во время праздное отъ скуки причиняющей угрюмость и для недопущенія ихъ до самыхъ недозволяемыхъ шалостей: по желанію

ихъ дозволить играть комедiи и трагедiи при Академiи Художествъ чего ради небольшой театръ приказать сдѣлать въ удобномъ мѣстѣ такъ же и принадлежащiя къ тому приготовленiя какъ въ платье, такъ и въ декорацiи изъ экономической суммы, не болѣе на то употребляя трехъ сотъ рублевъ. Но чтобъ сiе только служило собственно для Академiи, а не для постороннихъ людей".

Вслѣдствiе этого ордера въ одной изъ залъ и былъ устроенъ переносный театръ. Декорацiи писали „живописцы Iлья Павловъ, Иванъ Крыловъ и золотарь Яковъ Кобянскiй", за что имъ и было заплачено 9 рублей.

Изготовленiемъ костюмовъ завѣдовали ученики Семенъ Шуговъ и Иванъ Лапинъ; изъ нихъ послѣднiй сдѣлался впослѣдствiи професiональнымъ актеромъ и служилъ на Придворномъ театрѣ. Сохранилось требованiе этихъ учениковъ относительно гардероба. „Потребно для камѣди амфитрiона, писали они, театральнoго римскова платья ону пару такую жъ какъ синавова, для комедiи школы мужей сганарелское, двѣ пары женскихъ одно для любовницы, другое для служанки, для старика одну пару, для лакѣя одну жъ пару".

Итакъ, вѣроятно, первымъ спектаклемъ шелъ Синавъ и Труваръ, а затѣмъ Амфитрiонъ,—какъ оказывается въ переводѣ капитана Свистунова. На приведенномъ прошенiи стоитъ дата: „Марта 12 дня 1764 года". Затѣмъ давали „Школу мужей" въ переводѣ Ивана Кропотова. Свѣдѣнiй о дальнѣйшемъ репертуарѣ нѣтъ, хотя, повидимому, спектакли устраивались очень часто. Въ слѣдующемъ, 1765 году „оперическiй, интермедианскiй и балетный" гардеробъ обогатился пополненiемъ изъ запасовъ Придворнаго театра. Среди этихъ костюмовъ были, напримѣръ, слѣдующiе.

„1) Манта атласная белая писанная краской, обложена краснымъ позументомъ и бахромою белою.

2) Кафтанъ зеленый атласный выкладенъ канителными белыми фигурами, среднимъ белымъ гасомъ и блесками кругомъ обложенъ мишурною бахромою белою.

3) Шлеифъ малинкой глазетовой белой выкладенъ высечкою голубою издвумя кистями красными мишурными.

4) Корсетъ и юпка канфовые кафеиные выкладены белою сеткою и зделанными изъ канители пуговицами.

5) Два шлафора турецкихъ голубые канфовые выкладены краснымъ ускимъ гасомъ".

Зимою 1771—1772 года въ академическомъ театрѣ подновляли декорацiи и живописецъ Иванъ Танковъ „за написанiе декорацiевъ" получилъ 10 руб.

Спектакли давались также въ 1775, 74, 76, 77 и 78 гг. А въ январѣ 1798 года именнымъ Высочайшимъ повелѣніемъ академическій театръ былъ отданъ „для представленья спектаклей вольнымъ нѣмецкимъ актерамъ", въ главѣ которыхъ стоялъ антрепренеръ Рундталеръ.

Выступленію учениковъ академіи въ операхъ, драмахъ, балетахъ и концертахъ предшествовала спеціальная болѣе или менѣе продолжительная подготовка. Преподаватели сценическихъ искусствъ были слѣдующіе.

Драматическое сценическое искусство преподавалъ актеръ придворнаго театра Шумскій, товарищъ Волковыхъ и Дмитревскаго; преподавалъ онъ безвозмездно и каждый разъ за нимъ посылалась карета, за наемъ которой уплачивалось „изъ суммы полученной за проданные ученическіе верхніе одежды".

„Для обученія учениковъ при театре декламаціи", очевидно, на французскомъ языкѣ—pour enseigner l'art du comedien, tant pour la déclamation, que pour le geste theatral—предлагалъ свои услуги французъ Пошеръ, но ему въ этомъ было отказано.

Пѣніе преподавалъ „вольной музыкантъ" Сичкаревъ и Гандке. Учителемъ танцевъ былъ нѣкто Дмитрій Волковъ. Въ январѣ 1767 года ему было объявлено, „что онъ болѣе для ученія танцованія, какъ въ академіи такъ и въ воспитательномъ училище ненадобенъ" и на его мѣсто былъ приглашенъ придворнаго театра фигурантъ Лаконте. Черезъ два года, однако, и онъ былъ уволенъ „по неприлѣжности" и на его мѣсто былъ взятъ танцмейстеромъ нѣкто Морелли. Наконецъ, съ 1 марта 1770 года по февраль 1789—преподователемъ танцевъ съ окладомъ въ 500 руб. былъ Жирардъ. Онъ училъ „танцованію минуетовъ, контрадансовъ, польскихъ и балетовъ" „со всякимъ раченіемъ" и дѣйствительно, широко проявлялъ свою творческую фантазію и иниціативу. Такъ напримѣръ въ январѣ 1777 года онъ представилъ Совѣту слѣдующую программу балета своего сочиненія. „Grand Ballet proposé par Mr Girard pour le Carnaval prochain, qui commencera par la représentation du développement du Cahos, pour amener insensiblement et allegoriquement les changemens surprenans arrivés dans la Russie sous le Reigne de Pierre premier de glorieuse memoire, et notamment sous celui de l'Auguste Impératrice qui gouverne aujourd'hui cet Empire, et qui la rendu celébre par les grands Etablissemens qu'on y trouve, et par la protection décidée qu'Elle accorde aux Beaux Arts qui lui doivent leur naissance. Ils faudra, добавлялъ авторъ, pour ce Ballet plusieurs nouvelles dicorations et quantité d'habits d'une matière plus solide que la toile". Декораціи были написаны, костюмы сшиты и балетъ на масляницѣ былъ

разыгранъ. Кромѣ балетовъ, сочиненія своихъ балетмейстеровъ библіотека Академіи располагала очень большимъ количествомъ балетовъ, часть которыхъ, возможно, и была ими исполнена. Въ 1789 году Жирардъ ушелъ, желая améliorer son sort, и на его мѣсто былъ принятъ Иванъ Кусковъ, котораго въ 1795 году смѣнилъ Андрей Серковъ, бывшій ученикъ Танцовальной Е. И. В. школы.

Кромѣ драматическаго сценическаго искусства, пѣнія и танцевъ ученикамъ Академіи преподавалась въ самомъ широкомъ видѣ и музыка, и въ лѣтописи Академіи за XVIII насчитывается не мало публичныхъ концертовъ.

На клавикордахъ училъ въ 1774 году учитель Общества благородныхъ дѣвицъ Буиніи. При Академіи былъ свой оркестръ изъ учениковъ и имъ управлялъ съ 1777 по 1779 г. извѣстный капельмейстеръ и композиторъ Раупахъ; преемникомъ ему былъ „венеціанскій уроженецъ Блазіусъ Антонъ Сартори", принятый „на капельмейстерскую ваканцію для обученія юношества какъ въ композиціи, такъ вокальной и инструментальной клавикордной музыки". 11 апрѣля 1782 года онъ былъ по прошенію уволенъ. Изъ числа обучавшихся музыкѣ у Буиніи и Раупаха два, а именно Петръ Скоковъ и Евгеній Фоминъ, награжденный при выпускѣ за „превосходные успѣхи въ музыкѣ" „вмѣсто золотой медали" пятьюдесятью рублями, впослѣдствіи были извѣстными композиторами.

Такимъ образомъ, театральное образованіе Академіи Художествъ было поставлено довольно широко и сложившійся здѣсь театръ далъ одного актера и двухъ композиторовъ, т. е. сдѣлалъ свой вкладъ въ исторію отечественнаго театра.

Было еще въ XVIII ст. учебное заведеніе, которое не менѣе ревностно культивировало театръ—это Общество благородныхъ дѣвицъ.

Театральное образованіе свило себѣ здѣсь уютное гнѣздо, причемъ главными дѣятелями его были тѣ же столпы русскаго театра, которые руководили молодежью, обучавшейся сценическому искусству въ Императорскомъ театральномъ училищѣ и при Восп. Домѣ, какъ напримѣръ Дмитревскій. Исторія театра и театральнаго образованія при Обществѣ благородныхъ дѣвицъ интересна не смотря на свою кратковременность и эпизодичность.

Общество благородныхъ и мѣщанскихъ дѣвицъ при Новодѣвичьемъ Смольномъ Монастырѣ — нынѣшній Смольный Институтъ — было учебнымъ заведеніемъ, сосредоточившимъ на своемъ театрѣ вниманіе самой Императрицы и большого человѣка того времени — И. И. Бецкаго.

Если же принять въ соображеніе, что кромѣ Императрицы и Бецкаго въ немъ принималъ участіе Вольтеръ, не говоря уже о Дмитревскомъ и другихъ актерахъ и балетмейстерахъ, то станетъ яснымъ вниманіе къ нему современнаго общества и современныхъ поэтовъ.

Спектакли въ Смольномъ начались съ того, что 28 ноября 1770 года, по случаю пріѣзда брата короля Прусскаго, принца Генриха, при дворѣ былъ данъ, между прочимъ, маскарадъ, въ которомъ участвовало до 3.600 человѣкъ. Передъ ужиномъ явился Аполлонъ въ сопровожденіи четырехъ временъ и двѣнадцати мѣсяцевъ года, представленныхъ дѣтьми отъ 8 до 6 лѣтъ, избранными изъ воспитательныхъ заведеній, учрежденныхъ для дворянъ обоего пола. Эти малютки исполняли свои роли какъ нельзя лучше. По окончаніи ужина, Аполлонъ пригласилъ все общество на театральное представленіе, имъ приготовленное. Въ комнатѣ рядомъ съ залой была устроена сцена, на которой тѣ же дѣти сыграли маленькую комедію „Оракулъ". Такъ описывала это празднество Екатерина въ письмѣ къ Вольтеру [277]).

Какъ была разучена и разыграна эта комедія и кто руководилъ при этомъ дѣтьми—неизвѣстно, что же касается обученія смолянокъ танцамъ, оно находилось въ рукахъ супруговъ танцейстеровъ Нѣдеинъ (Neudin). Получали эти послѣдніе въ годъ по 700 рублей [278]).

Вслѣдъ за первымъ выступленіемъ въ концѣ 1771 года смолянки разыграли у себя при Монастырѣ трагедію Вольтера Заиру; въ декабрѣ мѣсяцѣ въ графахъ расходовъ Монастыря встрѣчаются слѣдующіе расходы на нужды сцены; были куплены: шкафъ для театральнаго платья, восковыя толстыя свѣчи и гвозди разные для театра, всего на сумму въ 24 рубля 69 коп. Слѣдующій спектакль состоялся, очевидно, въ январѣ или въ февралѣ 1772 г. Къ спектаклю шили спеціальныя платья, покупали ленты, цвѣты и проч., всего на сумму 207 р. 86 коп. Въ этомъ же году впервые упоминается преподаватель вокальной музыки Іозевъ Лауни съ жалованіемъ въ 400 руб. Въ концѣ февраля, а именно 21 числа, спектакль былъ повторенъ; давали оба раза трагедію Сумарокова „Семиру" [279]).

По поводу этого спектакля Императрица 30 января писала Вольтеру.

„Въ одномъ изъ вашихъ писемъ, между многими прекрасными вещами, внушенными вашей дружбой ко мнѣ, вы желаете мнѣ также прибавленія забавъ; я поговорю съ вами объ одной, очень интересной для меня забавѣ, насчетъ которой попрошу вашего совѣта.

Отъ васъ ничто не укрывается, и потому вы вѣроятно знаете, что въ домѣ, предназначенномъ сначала для 300 монахинь, въ настоящее время воспитываетсе до 500 молодыхъ дѣвушекъ. Я должна признаться, что эти дѣвушки превосходятъ наши ожиданія: онѣ дѣлаютъ удивительные успѣхи, и всѣ согласны въ томъ что онѣ становятся настолько-же любезны, насколько напитаны полезными для общества познаніями.

Вотъ уже вторая зима, какъ ихъ заставляютъ разъигривать комедіи и трагедіи; онѣ исполняютъ свои роли лучше здѣшнихъ актеровъ, но должно замѣтить, что число пьесъ, пригодныхъ для нашихъ дѣвицъ, слишкомъ ограничено; ихъ надзирательницы избѣгаютъ тѣхъ, въ которыхъ слишкомъ много страсти, а французскія пьесы почти всѣ таковы. Велѣть написать то, что намъ нужно это невозможно: подобныя вещи не дѣлаются по заказу, ихъ производитъ геній. Пьесы пошлыя и глупыя могутъ испортить вкусъ. Какъ-же тутъ быть. Я право не знаю и прибѣгаю къ вамъ. Слѣдуетъ ли ограничиваться нѣсколькими сценами. Но, по моему мнѣнію, это далеко не такъ интересно, какъ цѣлыя пьесы. Никто не можетъ обсудить этого дѣла лучше васъ, помогите мнѣ вашими совѣтами".

Вольтеръ отвѣчалъ на это отъ 12-го Марта 1772 года.

„Дѣло вашихъ пяти сотъ дѣвицъ интересуетъ меня какъ нельзя болѣе. Въ нашемъ Сен-Сирѣ нѣтъ и двухъ сотъ пятидесяти.— Не знаю, заставляете-ли вы ихъ разъигрывать трагедіи, знаю только что декламація вообще, какъ трагическая такъ и комическая, вещь превосходная: она придаетъ граціи какъ уму, такъ и тѣлу, развиваетъ голосъ, осанку и вкусъ; невольно запоминаются сотни отрывковъ, которые впослѣдствіи приводятся кстати среди разговора, что придаетъ прелести обществу, однимъ словомъ, декламація приноситъ всевозможную пользу. Дѣйствительно, въ нашихъ пьесахъ слишкомъ много страстнаго, и я согласенъ на этотъ счетъ съ мнѣніемъ Вашего Величества, но мнѣ кажется, что въ нѣкоторыхъ комедіяхъ можно бы пропустить все лишнее для такихъ юныхъ сердецъ, нисколько не вредя интересу цѣлой пьесы; въ Мизантропѣ, напримѣръ, пришлось-бы измѣнить не болѣе 20 стиховъ, а въ Скупомъ не болѣе 40 строчекъ.—Если Ваше Императорское Величество думаете, что для образованія Вашего Сен-Сира можно-бы составить репертуаръ изъ сочиненій нашихъ лучшихъ писателей, то я выпишу изъ Парижа сборникъ трагедій и комедій въ листахъ, отдамъ брошюровать ихъ съ промежуточными чистыми страницами, на которыхъ велю написать необходимыя измѣненія. Этотъ ничтожный трудъ послужитъ мнѣ забавой, и не повредитъ моему здоровью, какъ оно ни слабо. При томъ, я найду поддержку въ мысли,

что тружусь надъ тѣмъ, что можетъ Вамъ понравиться. Я полагаю, что Вашъ батальонъ пяти сотъ дѣвицъ—батальонъ амазонокъ, но не думаю, чтобы онѣ изгоняли мужчинъ: разыгрывая театральныя пьесы, половина этихъ молодыхъ героинь по неволѣ должна представлять героевъ; но какъ справляются онѣ съ ролями стариковъ. Однимъ словомъ на все это я ожидаю приказаній Вашего Величества".

Императрица не замедлила отвѣтить на это и 25 марта писала Вольтеру:

„Ваше письмо отъ 12-го доставило мнѣ величайшее удовольствіе. Нельзя пожелать ничего лучшаго нашей общинѣ, (notre communauté) какъ то, что вы предлагаете. Наши дѣвицы играютъ одинаково и трагедіи и комедіи; въ прошломъ году онѣ представляли „Заиру" (въ 1771 г.), а на послѣдней масляницѣ (въ 1772 г.) съиграли „Земиру", трагедію на русскомъ языкѣ, лучшее произведеніе Г. Сумарокова, о которомъ Вы конечно слыхали. Вы сдѣлаете мнѣ безконечное одолженіе, если предпримите въ пользу нашихъ милыхъ дѣтей этотъ трудъ, который вы называете забавой, но который стоилъ-бы такихъ усилій всякому другому. Это будетъ для меня чувствительнымъ доказательствомъ вашей дружбы, которую я такъ высоко цѣню. Къ тому-же надо сознаться что наши дѣвицы прелестны, въ этомъ согласны всѣ, кто ихъ видитъ. Я увѣрена, что онѣ получили-бы и ваше одобреніе. Не разъ хотѣлось мнѣ послать вамъ нѣкоторыя изъ ихъ писемъ ко мнѣ, писемъ, въ которыхъ учителя ихъ, конечно, не участвовали: они написаны слишкомъ простодушно и по-дѣтски; каждая строка дышитъ невинностью, веселымъ и игривымъ умомъ. Не знаю, выйдутъ-ли амозонки изъ этого батальона дѣвицъ, какъ вы ихъ называете, но, признаюсь, мы вовсе не имѣетъ въ виду сдѣлать изъ нихъ монахинь, какъ въ Сен-Сирѣ. Мы воспитываемъ ихъ для счастья семействъ, въ которыя онѣ вступятъ: мы не хотимъ видѣть ихъ ни слишкомъ щепетильными, ни кокетливыми; но желаемъ, чтобы онѣ были любезны, способны воспитывать своихъ дѣтей и вести свое хозяйство.

Вотъ какъ происходитъ распредѣленіе ролей для театральныхъ пьесъ: дѣвицамъ объявляютъ что будетъ играться такая-то пьеса; ихъ спрашиваютъ, кто желаетъ играть такую-то роль; часто случается, что цѣлая толпа заучиваетъ одну и ту-же роль, а потомъ, для представленія, выбирается та изъ дѣвицъ, которая лучше другихъ ее исполняетъ. Играющія роли стариковъ въ комедіяхъ наряжаются въ родъ длиннаго кафтана, который мы приписываемъ модамъ той страны, (гдѣ дѣйствіе происходитъ). Для трагедій намъ

легко облекать нашихъ героевъ въ одежды, одинаково приличныя и ихъ ролямъ, и ихъ настоящему положенію. — Роли стариковъ самыя трудныя и наименѣе удающіяся: огромный парикъ и палка въ рукѣ не старятъ молодое лицо; до сихъ поръ эти роли передавались довольно холодно. На масляницѣ у насъ былъ прелестный франтикъ (petit maitre), не менѣе прелестный Блезъ [280]), восхитительная дама Крупильякъ [281]), очаровательныя двѣ субретки и адвокатъ Пателенъ [282]), и очень умненькій Жасминъ [283]).

Въ настоящее время здѣсь гоститъ Калга-Султанъ, братъ Крымскаго Хана; этотъ молодой татарскій князь очень кроткаго характера, уменъ, пишетъ арабскіе стихи и не пропускаетъ ни одного изъ нашихъ представленій, они ему нравятся, онъ ѣздитъ въ общество по воскресеніямъ послѣ обѣда (когда позволено туда пріѣзжать), и въ продолженіи двухъ часовъ смотритъ на танцы дѣвицъ.—Въ зданіи есть большая зала, гдѣ посѣтители сидятъ за двойной балюстрадой; воскресные вечера единственное время, когда родители могутъ видѣть нашихъ дѣвицъ, которыхъ не выпускаютъ изъ заведенія, въ продолженіи 12 лѣтъ".

Вольтеръ должно быть забылъ о своемъ обѣщаніи: въ іюнѣ 1772 г. по поводу состоявшихся лѣтнихъ спектаклей, Императрица писала къ нему намекая, вѣроятно, на обѣщанный репертуаръ: „Мой институтъ поручаетъ себя вашему попеченію. Не забывайте насъ пожалуста" [284]). И потомъ, въ октябрѣ того же года: „Говоря о комедіяхъ, позвольте напомнить вамъ ваше любезное обѣщаніе, данное мнѣ почти годъ тому назадъ, приноровить нѣкоторыя изъ лучшихъ театральныхъ пьесъ для моихъ воспитательныхъ заведеній". Но въ дальнѣйшихъ письмахъ Вольтера нѣтъ болѣе никакого намека на обѣщанный трудъ; если бы онъ былъ приведенъ въ исполненіе, то въ библіотекѣ Общества вѣроятно сохранились бы слѣды его, но ихъ нѣтъ.

Спектакли во второй половинѣ этого 1772 года были, вѣроятно, не разъ, такъ какъ въ теченіе всей осени и зимы въ статьяхъ расхода встрѣчаются самыя разнообразныя издержки и на дѣло театра.

Одинъ изъ нихъ состоялъ 15 сентября [285]); такъ въ камеръ-фурьерскій журналъ было занесено слѣдующее.

„По полудни въ 6-ть часовъ Ея Величество и Его Высочество съ кавалерами и придворнаго штата, изволила имѣть выходъ въ Новодѣвичій монастырь. По прибытіи туда прошли въ залу и соизволили смотрѣть представляемый въ театрѣ благороднаго воспитанія дѣвицами французской комедіи, съ піесою при двухъ балетахъ, которая и кончилась въ началѣ 9-го часа. Въ шествіи-же

изъ покоевъ къ каретѣ, по галлереѣ, отъ большого крыльца даже до дверей съ пріѣзда, по обѣимъ сторонамъ стояли воспитывающіяся малолѣтныя дѣвицы, и пѣли при музыкѣ увеселительныя пѣсни съ танцованіемъ, и по обѣимъ сторонамъ стѣнъ поставлены были для украшенія березки".

Въ слѣдующемъ году спектакли, очевидно, уже войдя въ обычай, не прекращались.

Англичанинъ Уильямъ Коксъ (Wiliam Coxe), посѣтивъ въ этомъ 1773 году Петербургъ, присутствовалъ на одномъ изъ праздничныхъ вечеровъ въ Смольномъ и описывалъ его слѣдующимъ образомъ. „Мы остались чрезвычайно довольны исполненіемъ піесъ; театръ устроенъ въ красивой круглой комнатѣ, стѣны которой очень мило расписаны деревьями въ видѣ ландшафта. Играли піесы: „Служанка Госпожа" и „Оракулъ"; первую разъиграли дѣвицы 16 и 17 лѣтъ, вторую дѣвочки отъ 10 до 12. И тѣ и другія играли съ одушевленіемъ, и обнаружили высокое пониманіе приличія какъ въ жестахъ, такъ и въ словахъ. Я былъ пораженъ удивительной чистотой ихъ произношенія на французскомъ языкѣ".

„Около двѣнадцати часовъ подали ужинъ на нѣсколькихъ столахъ, за которыми все общество размѣстилось безразлично. Между тѣмъ какъ я бродилъ по комнатѣ, одна изъ молодыхъ дѣвушекъ, замѣтивъ иностранца не съумѣвшаго пріютиться, встала изъ-за стола, за которымъ сидѣла, и очень учтиво пригласила меня присоединиться къ ихъ кружку,—я не замедлилъ воспользоваться этимъ приглашеніемъ".

„Я удалился вмѣстѣ съ другими гостями около двухъ часовъ утра, восхищенный непринужденностью и невинной живостью моей прелестной собесѣдницы, въ любезномъ вниманіи которой отразилось прекрасное направленіе заведенія" [286]).

Вѣроятно, этотъ самый вечеръ вызвалъ слѣдующіе стихи, напечатанные въ 96 нумерѣ С.-Петербургскихъ вѣдомостей за 1773-й г., отъ 29-го Ноября.

СТИХИ къ дѣвицѣ Нелидовой на представленіе во французской оперѣ, называемой La Servante Maitresse роли Сербиной.

Какъ ты, Нелидова, Сербину представляла,
Ты маску Таліи самой, въ лицѣ являла,
И соглашая гласъ съ движеніемъ лица,
Пріятность съ дѣйствіемъ, и съ чувствіями взоры,
Пандолфу дѣлая то ласки, то укоры,
Плѣнила пѣніемъ и мысли, и сердца.
Игра твоя жива, естественна, пристойна;
Ты къ зрителямъ въ сердца и къ славѣ путь нашла;
Нелестной славы ты, Нелидова достойна;

Иль паче всякую хвалу ты превзошла.
Не меньше мы твоей игрой восхищены
Какъ чувствія прельщены въ насъ
Пріятностью лица и остротою глазъ.
Естественной игрой ты всѣхъ ввела въ забвенье:
Всякъ дѣйствіе твое за истину считалъ;
Всякъ зависть ощущалъ къ Пандолфу въ то мгновенье,
И всякъ на мѣстѣ быть Пандолфовомъ желалъ.

Подобные же стихи были написаны къ дѣвицѣ Барщовой [287]) на представленіе въ той же оперѣ роли Пандолфовой.

Барщова въ оперѣ съ Нелидовой играя,
И ей подобнымъ же талантомъ обладая,
Подобну похвалу себѣ пріобрѣла,
И въ зрителяхъ сердца ты пѣніемъ зажгла;
Хоть ролю ты себѣ противну представляла,
Но тѣмъ и болѣе искусство ты являла:
Что нѣжность лѣтъ и полъ умѣла претворить,
И несогласность ту искусству покорить.
Всѣмъ зрителямъ своимъ ты дѣлая забаву,
Пріобрѣла себѣ хвалу, и честь, и славу.

Успѣхъ спектаклей заставилъ перенести ихъ изъ малаго круглаго зала, который описываетъ Коксъ, въ большое зало монастыря, гдѣ не за долго передъ тѣмъ былъ пожаръ. По примѣру круглой залы тамъ стояла баллюстрада, отдѣлявшая, очевидно, актеровъ отъ зрительнаго зала и нѣсколько рядовъ скамеекъ.

За 1774 годъ ни въ литературѣ, ни въ Архивѣ Смольнаго Института нѣтъ никакихъ данныхъ о театрѣ, почему остается думать, что въ этомъ году въ виду политическихъ событій спектаклей и не было.

Зато слѣдующій 1775-ый годъ изобиловалъ зрѣлищами. Расходы по театру производились съ самаго начала года: такъ, въ январѣ выписывались изъ-за границы ноты какой-то оперы, въ 2-хъ экземплярахъ, въ маѣ и іюлѣ мастеръ Алексѣй Бѣльскій писалъ декораціи и т. д. [288]).

Первый же спектакль въ этомъ году состоялся, по словамъ Бецкаго, 5 февраля въ честь англійской колоніи (faculté anglaise) и иностранныхъ купцовъ. Въ присутствіи огромнаго числа зрителей—400 чел.—давали испанскую комедію въ 5-ти актахъ „Честолюбивый и Нескромный", а затѣмъ комическую оперу „Колдунъ" съ прелестнымъ балетомъ. „Всѣ актрисы были удивительно оживлены. Особенно дѣвица Пашкова, которая, представляла нескромную, выказала чудеса искусства, совсѣмъ какъ настоящца актриса".

Слѣдующій спектакль, состоявшійся по поводу Кайнарджикскаго мира 10 іюля, подробно описанъ въ современныхъ журналахъ [289]).

„Собравшихся особъ сперва принимали въ большомъ залѣ четыре изъ бѣлаго класса въ Вестальскомъ одѣяніи дѣвицы. Сей залъ съ верху до низу украшенъ былъ зеленью, съ разбросанными на подобіе вѣнковъ дѣланными цвѣтками и пирамидами, на верху которыхъ въ Россійскомъ, Нѣмецкомъ, Итальянскомъ и Французскомъ языкахъ были надписи. Въ верху зала представлены были со всѣми ихъ признаками Благодѣяніе и Благодарность, а внизу изъ оранжевыхъ деревъ, переплетенныхъ натуральными цвѣтошными вѣнками аллея; на концѣ же стояла Парнасская гора.

Изъ одного зала проходило собраніе въ садъ, при входѣ котораго по обѣимъ сторонамъ находились два большіе амфитеатра, наполненныя всѣми прочими дѣвицами, которыя въ отправленіи торжества не имѣли никакой должности. Плетень, составленный изъ зелени, связанный съ оранжевыми деревьями посредствомъ вѣнковъ, служилъ украшеніемъ въ большой аллеѣ. Шесть нишей, равномѣрно украшенныхъ цвѣтами и зеленью, встрѣчались отъ мѣста до мѣста, гдѣ на не большихъ преизрядно убранныхъ театрахъ, представляли дѣвицы разныя дѣйствія, изъ которыхъ иныя сообразжались мирному торжеству, а другія служили введеніемъ въ большую пьесу подъ заглавіемъ „La Rosiere de Salency“, которая представлена была на большомъ театрѣ, устроеннымъ для сего въ концѣ аллей.

Когда дошли до сего мѣста, то представился глазамъ храмъ Добродѣтели, въ который входъ закрываемъ былъ горою, и съ оной туда нисходили пастушки съ назначенными Розаріи дарами. Онѣ пастушьимъ плясаньемъ въ сходственность сему торжеству изъявили свою радость.

Въ то время какъ Добродѣтель украшали вѣнками при играніи на всѣхъ инструментахъ, гора закрывавшая входъ въ храмъ разверзлась и открыла внутренность храма. Въ немъ видѣнъ былъ жертвенникъ со священнымъ огнемъ. Сей жертвенникъ окружалъ амфитеатръ съ находящимися на немъ 70 Вестальскими дѣвицами, стрегущими сей огонь; 40 пастушекъ и 20 сельскихъ дѣвицъ, стоявшихъ въ низу на тѣхъ же ступеняхъ, сошедъ туда, плясали. Къ нимъ присоединились три граціи и Вестальскія дѣвицы. Сіи послѣднія окончили сіе дѣйствіе балетомъ съ большими въ рукахъ вѣнками, и чрезъ разные оныхъ виды представляли ходячій садъ.

Послѣ сего позорища двои въ большой аллеи двери растворились, и все собраніе увидѣло по обѣимъ сторонамъ накрытые

столы, за которые всѣ дѣвицы, выключая Вестальскихъ, сѣли ужинать въ присутствіи всей бесѣды.

Оттуда возвратились въ большой залъ, въ которомъ вдругъ увидѣли на Парнасской горѣ Вестальскихъ дѣвицъ. Четыре изъ нихъ, которыя были мѣщанскія дѣвицы, принимали собраніе и играли нѣкоторое музыкальное сочиненіе на двухъ флейтахъ скрипкѣ и віолончелло. За симъ увеселеніемъ послѣдовалъ концертъ на двухъ вмѣстѣ арфахъ, и наконецъ хоръ съ припѣвомъ по Русски всѣхъ Вестальскихъ дѣвицъ изъявилъ всеобщую ту радость, которую всякая изъ нихъ исполнена была по случаю мира. Послѣ сего всѣ Вестальскія дѣвицы сѣли ужинать въ томъ же залѣ за фигурнымъ столомъ: и симъ кончилось торжество". Въ представленіи принимало участіе до 600 дѣвицъ.

Восторгъ, вызываемый исполненіемъ смолянокъ, конечно, слагался изъ цѣлой серіи обстоятельствъ. Такъ, раньше всего здѣсь играло роль то восторженное и сентиментальное направленіе умовъ, которое характеризуетъ XVIII столѣтіе; въ ту пору стихотворство, принявъ льстивый салонный тонъ, слагало оды и мадригалы, въ которыхъ простые смертные награждались сравненіями съ антипчными божествами, героями и т. п. Затѣмъ, само собой, сильно муссировало отношеніе къ судьбѣ Смольнаго участіе въ ней Императрицы. Далѣе, огромную роль играла современная любовь къ театру; и, наконецъ, прекрасный цвѣтникъ молодыхъ дѣвушекъ, къ тому же еще обучавшихся разнымъ наукамъ, былъ новинкою и прежде чѣмъ восхищать раньше всего, конечно, поражалъ. Даже старикъ Сумароковъ посвятилъ лучшимъ артисткамъ изъ среды смолянокъ длинное стихотворное письмо [290]).

А вы,—писалъ онъ,—

И всѣ товарищи во воспитаньи ваши,
Живущи на брегахъ Невы,
Заслуживаете къ себѣ почтенья наши.
Явите и другимъ
Своимъ сестрамъ драгимъ,
Нелидова, Барщова,
Письмо безъ лестна слова!
Свидѣтельствуйте имъ: кому пріятна честь,
Не станетъ никому стихи тотъ ложью плесть;
Безчестенъ авторъ той, кто чтитъ и сѣетъ лѣсть.
Свидѣтельствуйте то сестрамъ своимъ любезнымъ
И прилѣпившимся къ геройскимъ драмамъ слезнымъ,
Играющимъ въ трагедіи моей,
Хотя мнѣ видѣти того не удалося
Со Ипокреною ихъ дѣйствіе лилося:
Какъ Рубановская въ пристойной страсти ей,

Со Алексѣевой входила во раздоры,
И жалостные взоры
Во горести своей,
Ко смерти ставъ готовой,
Въ минуты лютаго часа,
Съ Молчановой и Львовой,
Мѣтала въ небеса.
Арсеньева цвѣтя вѣкъ старой избираетъ,
Служанку съ живостью Алымова играетъ,
Подъ видомъ Левшиной Заира умираетъ...

Принимая дань восторговъ и поклоненій, смолянки продолжали ставить новые и новые спектакли.

24 ноября того же 1775 года, по случаю тезоименитства Императрицы, онѣ устроили новое празднество; у нихъ былъ концертъ и спектакль; играли онѣ комедію Детуша: „l'Ambitieux et l'Indiscret", за которой слѣдовала неигранная еще здѣсь, сочиненная Г. Фаваромъ комическая опера, Мнимый Садовникъ, или Скрытой Любовникъ (Le jardinier supposé ou l'Amant deguisé), положенная на музыку славнымъ Парижскимъ сочинителемъ Г. Филидоромъ, и танцовали прекрасный характерный балетъ. „По справедливости надо удивляться", говоритъ очевидецъ, „натуральному всякаго представленія и столь разныхъ характеровъ выраженію какъ въ произношеніи рѣчей, такъ и въ самыхъ тѣлодвиженіяхъ дѣйствующихъ лицъ, которыя сему для нихъ постороннему дѣлу удовлетворили столь совершенно, какъ будто бы оно нѣсколько уже лѣтъ было главнымъ ихъ упражненіемъ.

Не меньше плѣнены были зрители и рѣдкимъ ихъ концертомъ. Двѣ благородныя дѣвицы играли на Давидовыхъ гусляхъ, а третья вспомоществовала на Англинскомъ піано-фортѣ, при чемъ вмѣшались напослѣдокъ наиприятнѣйшія четырехъ дѣвицъ голоса съ составленнымъ нарочно для того хоромъ, по окончаніи котораго весь изъ дворянъ только и изъ нѣкоторыхъ другихъ любителей музыки и членовъ здѣшняго музыкальнаго клуба состоявшій оркестръ началъ во весь голосъ играть штуки балета, который въ заключеніе сего торжества представленъ былъ всѣми сего общества дѣвицами чрезвычайно хорошо и къ общему удивленію всѣхъ зрителей, которые почти безпрерывно изъявляли рукоплесканіемъ свое удовольствіе" [291]).

Подобный же отзывъ даетъ другой очевидецъ. „Онѣ играли, пѣли и танцовали,—пишетъ онъ,—съ такимъ искусствомъ, какое только можетъ быть видимо въ славныхъ актрисахъ, пѣвицахъ и танцовщицахъ" [292]).

Программа спектакля 24 ноября была повторена 30 декабря

по поводу всерадоснѣйшаго Ея Величества въ столицу возвращенія; по прежнему „благородными дѣвицами была представлена французская комедія въ пяти дѣйствіяхъ называемая: Честолюбивый (L'ambitieux), потомъ опера Комикъ: Мнимый Саловникъ (jardinier supposé). Сія послѣдняя по содержанію своему, кончилась театральными хороводами, изображающими общее веселіе при возвращеніи Помѣщицы въ свою отчину. Хороводы составлены были изъ разныхъ партій различныхъ возрастовъ, изъ коихъ первая, состоящая изъ самаго меньшаго, дѣйствовала съ невѣроятною точностью и удивительною пріятностью. Театръ въ то время представлялъ нагнутую изъ деревьевъ бесѣдку, подъ которою на устроенныхъ образомъ Амфитеатра лавкахъ дѣвицы послѣдняго возраста, одѣтыя въ бѣлыхъ ихъ платьяхъ, препоясанныя голубыми лентами, представили наивосхитительнѣйшее зрѣлище. Онѣ составили изъ разныхъ инструментовъ концертъ, перемѣшиваемый хоромъ, изъявляющимъ благополучное возвращеніе господствующей хозяйки дома.

Отмѣнный успѣхъ въ представленіи, вкусъ въ выборѣ, расположеніи и перемѣнѣ зрѣлищъ, были столь превосходны, что, можно сказать, никогда плѣненныя чувства зрителей не были упоены большимъ услажденіемъ. Сіе тѣмъ болѣе надъ сердцами дѣйствовало, что уже наступаетъ то время, въ которое таковое наслажденіе пріятностей, добродѣтелей, дарованій въ соединенномъ обществѣ, произнесетъ свои плоды на пространство Имперіи къ украшенію и примѣру многихъ фамилій“ [293]).

Авторъ замѣтки разумѣлъ здѣсь приближавшійся срокъ перваго выпуска, который предстоялъ весною 1776 г., когда была выпущена, между прочимъ, Нелидова.

Не успѣвали дѣвицы сбывать съ рукъ одинъ спектакль, какъ тотъ же часъ принимались за другой. Репетиціи шли у нихъ, очевидно, круглый годъ и отнимали очень много времени. Такъ, 2 января 1776 года опять состоялся спектакль; „на сей разъ представлена была комедія Вольтера „Нескромный“ (l'Indiscret), потомъ комическая опера „Колдунъ“ (le Sorcier). Въ заключеніе же малая піеса съ аріями называемая „Удалецъ въ деревнѣ“ (le Coq du village), представлена дѣвицами самаго меньшаго возраста, въ которомъ дарованія и искусство были столь совершенны, что могли бы сдѣлать справедливую похвалу и въ самыхъ зрѣлыхъ лѣтахъ. Едва только сіи младенцы успѣли сказать послѣднее слово піесы, какъ не могши удержать своего стремленія, и перепрыгнувъ чееезъ загородку, отдѣляющую театръ отъ партера, кинулись ко Всемилостивѣйшей своей Государынѣ и Матери. И сіе ихъ движеніе произвело таковое же въ сердцахъ всѣхъ зрителей.

По семъ слѣдовалъ балетъ, весьма перемѣнный и забавный, въ которомъ танцовали попарно разныя маски, расположеніе балета пріукрашено было новыми пріятностями исполненія.

Господа чужестранные министры, кои къ сему зрѣлищу приглашены были, признались, что оно есть единственное въ Европѣ и заслуживаетъ предпріять самое дальнее путешествіе, дабы имѣть удовольствіе видѣть толь рѣдкое учрежденіе" [294]). Но не успѣлъ сойти этотъ спектакль, какъ 12 января былъ разыгранъ другой; „на сей разъ представлена комическая опера „Нинета при дворѣ" (Nenette à la Cour), заключенная весьма пріятно расположеннымъ балетомъ и концертомъ, кои составлены были изъ дѣвицъ бѣлаго цвѣта, или кои можно сказать составлены были изъ Грацієвъ. Чувства зрителей переходили отъ одной къ другой пріятности, но всѣми равно восхищены были" [295]). Въ заключеніе состоялся маскерадъ, въ которомъ, по примѣру одного изъ предыдущихъ маскарадовъ, дѣвицы были въ Вестальскихъ одеждахъ. Одинъ изъ очевидцевъ, нѣкто Иванъ Тельсъ, вдохновился по этому поводу слѣдующимъ стихотвореніемъ.

Какія прелести внезапно намъ явились.
Какія красоты плѣняютъ мысль и взоръ.
Присутствіемъ онѣ и паче оживились
Богини, коею ихъ красится соборъ.
Весталы Россkія на зрѣлище предстали:
Не древней Весты огнь несли съ собой въ рукахъ;
Но добродѣтели на лицахъ изъявляли,
Хранящія свой блескъ въ невиннѣйшихъ сердцахъ.
Весталъ священный огнь матеріей считался,
Въ скудѣльныхъ оный былъ сосудахъ заключенъ,
Онъ слабой смертнаго рукою возжигался,
Въ послѣдствіяхъ вѣковъ и съ Римомъ погашенъ.
Но дѣвъ Россійскихъ огнь питается лучами,
Какими никогда Римъ въ славѣ не блисталъ;
Богиней въ нихъ возженъ, иль паче небесами
Дабы въ душахъ сей огнь сіять не преставалъ.
Весталы Россkія, вашъ огнь не погасится,
Онъ будетъ во сердцахъ чувствительныхъ пылать:
Екатерины духъ въ потомство преселится,
И станетъ какъ и днесь всѣхъ смертныхъ оживлять [296]).

Архивъ Смольнаго института даетъ нѣкоторыя, впрочемъ, скудныя свѣдѣнія о театральныхъ приготовленіяхъ и расходахъ за этотъ годъ [297]). Спектакли по прежнему давались въ большомъ каменномъ залѣ общества благородныхъ дѣвицъ; въ театрѣ имѣлись партеръ и галлерея со скамейками для зрителей и сцена по прежнему отдѣлялась баллюстрадой. Каждый разъ къ спектаклю вся

оснастка приносилась въ залъ изъ подвала, находившагося подъ соборной церковью; на сценѣ надъ потолкомъ висѣли облака и занавѣсы, очевидно—поддуги, и имѣлись машины, находившіяся въ вѣдѣніи машиниста Томаса Дамьери. Общее смотрѣніе надъ театромъ имѣлъ прапорщикъ Иванъ Чекулаевъ. Что же касается декорацій, то въ этомъ году живописца Бѣльскаго смѣнилъ живописнаго дѣла мастеръ Францъ Бекарій, онъ былъ настолько хорошимъ декораторомъ, что къ нему „для пріобученія тому художеству" отпускались на нѣсколько мѣсяцевъ два ученика Академіи художествъ: Яковъ Герасимовъ и Федоръ Матвѣевъ [298]).

На пробахъ и спектакляхъ играли спеціально приглашаемые музыканты Іозефъ Гейеръ, Іоганъ Маснеръ, Карлъ Вагнеръ и др., получавшіе единовременно до 150 руб. вознагражденія.

Слѣдующій по времени ближайшій спектакль, о которомъ сохранились свѣдѣнія, относятся къ субботѣ 25 февраля 1778 года, когда дѣвицами „была представлена Французская комическая опера, называемая Рыбаловъ, и при ней весьма забавный балетъ. То и другое исполнено было съ такимъ искусствомъ, какое могло бы сдѣлать славу и совершенному возрасту. Послѣ сего открылся балъ въ маскахъ для увеселенія юныхъ жительницъ сего общественнаго дому" [299]).

Слѣдующій спектакль играли въ субботу 14 іюня [300]).

„Въ шесть часовъ пополудни Е. И. В. изволила прибыть изъ Петергофа, не заѣзжая въ городъ, въ Воспитательный Домъ Благородныхъ Дѣвицъ, гдѣ находился и Господинъ Графъ Готландскій. Тамъ представлена была дѣвицами французская комическая опера, и послѣ весьма забавный Балетъ. Потомъ воспитанницы просили Высокую свою Покровительницу прогуляться въ ихъ саду. Тутъ безпрестанно встрѣчались Ей въ здѣланныхъ зеленыхъ бесѣдкахъ, новыя представляемыя увеселенія: то есть разныя отличныя и забавныя сцены изъ Оперъ и Комедій. Сіи Воспитанницы, въ присутствіи своей Высокой Матери, привѣтствовали, иныя стихами, другія прозою, Попечителя своего Господина Тайнаго Дѣйствительнаго Совѣтника Ивана Ивановича Бецкаго, который того дня былъ именинникъ. Толь превосходнѣйшее и наичувствительнѣйшее награжденіе добродѣтельному и полезному Гражданину, чтобъ имѣть въ числѣ свидѣтелей свою Самодержицу, соплескающую вмѣстѣ съ народомъ добродѣтелямъ, есть изъ всѣхъ наирѣдчайшее.—Въ одной сценѣ, изъ Оперы Земиры и Азора, въ которой дѣвица Екатерина Николаевна Хруцева, представляла безобразнаго Азора, чарованіе надъ нимъ произведенное долженствовало изчезнуть при сорваніи бреженнаго имъ цвѣтка для Божества благо-

творительнаго. Цвѣтокъ былъ сорванъ по предсказанію, и Госпожа дѣвица Хрущева, при названіи Имени Великой Екатерины, сняла съ себя страшную маску, воспріяла прежній свой образъ, но произнося нѣкоторыя благодарныя изрѣченія, относительныя къ своей Покровительницѣ, или паче къ своему благотворительному Божеству, окропилась ручьями слезъ, изліяніе нѣжныхъ ея чувствъ прерывало слова ея. Подобно и чувствительные зрители, у коихъ она извлекла равныя слезы, находили себя въ нѣкакомъ новомъ доброочарованіи, которое, представляя имъ пріятный образъ добросердечія, содѣлывало ихъ неспособными ко вниманію всего протчаго. Нѣкто чувствительный Гражданинъ, сочинилъ въ честь Госпожи дѣвицы Хрущевой слѣдующіе Стихи, кои по содержанію имѣютъ свое мѣсто въ семъ описаніи.

Нарекши чтимое межъ нами Божество,
Хрущева наконецъ волшебство низложила,
Но въ насъ произвела другое чаровство,
Она пріятностьми сердца обворожила.

На послѣдокъ внутри Сада, предъ великолѣпнымъ Портикомъ является возвышенный на множество ступененей Амфитеатръ, наполненный собраніемъ Музъ, поющихъ сердцемъ и устами хвалу Божеству сего мѣста. Все сіе кончилось ужиномъ, уготовленнымъ въ Портикѣ для Гостей и Дѣвицъ перьваго возраста. Господинъ Графъ Готландскій сѣлъ между Дѣвицами. По обѣимъ же сторонамъ Портика, на Террасахъ, были столы для Дѣвицъ меньшихъ возрастовъ. Зрѣлище сіе было столь восхитительно, невинность и веселіе, летая надъ сими мѣстами, содѣлывали ихъ столь привлекательными, что казалось будто всѣ зрители имѣли новое единообщее чувство, нѣкакимъ новымъ бытіемъ въ нихъ произведенное. Ея Императорское Величество изволила оттуда отъѣхать въ 9-ть часовъ въ вечеру".

Этотъ спектакль былъ послѣднимъ, о которомъ говоритъ современная періодическая печать. Неизвѣстно почему, но продолжавшіе и далѣе существовать спектакли въ Смольномъ не рецензировались. Главнымъ историческимъ матеріаломъ для нихъ, поэтому, являются архивныя данныя и мемуары современниковъ.

Оказывается, въ этомъ 1777 году переносный театръ въ большомъ залѣ былъ замѣненъ постояннымъ. Устраивая постоянный театръ, его, видимо, значительно развили: напримѣръ къ партеру и амфитеатру присоединили ложи, находившіяся позади амфитеатра, сдѣлали много гипсовыхъ украшеній и т. п. [301]). Въ этомъ же году впервые—по крайней мѣрѣ въ болѣе раннихъ дѣлахъ подобныхъ данныхъ не встрѣчается—впервые была приглашаема „для

обученія воспитанниц комедіи“ французская актриса Добрекур [302]).

Архивный матеріал за слѣдующій 1778 год дает еще болѣе интересныя свѣдѣнія, а именно перечень педагогическаго персонала.

Так, одним из преподавателей общеобразовательных предметов за мѣсяц январь записан „учитель россійскаго языка Иван Дмитревскій“—первый Россійскій придворный актер; жалованья он получал 400 руб. в год. Далѣе, сценическія искусства преподавали: танцованіе—по прежнему Нодеин, пѣніе и сочиненіе музыки Матѳей Буини и Жуанни Франциськоніо и, наконец, „представленію театральных пьесов“ придворнаго театра—французскій актер Брошар; послѣдній из них получал 300 р. в год. Кромѣ того оказывается, театральныя платья шил и передѣлывал для дѣвиц портной Христофор Пич, театральным парикмахером был Иозеф Жервіе, а роли из оперы расписывал италіанец Піетто Чезаріо.

Единственный подлинно извѣстный спектакль в этом году относится к 14 іюню, когда в садовом театрѣ давали французскую оперу „Лаколоній“.

Театральный расход этого года, очевидно, с большими пропусками и за вычетом содержанія педагогическаго персонала, исчисляется слѣдующей суммой.

Передѣлка платій для комедій и балетов	246	р.	21	к.
Сухопутнаго кадетск. корпуса музыкантам за играніе на пробах, спектаклях и балах . . .	151	„	—	„
За декораціи и т. п.	940	„	18 1/4	„
Плотникам	8	„	—	„
За устройство театра в саду мастеровым	12	„	50	„
За переписку нот из партитуры	18	„	—	„
Парикмахеру	21	„	70	„
Итого	1.382	р.	79 1/4	к.

Цифра болѣе, чѣм солидная, особенно, если принять во вниманіе неполноту свѣдѣній.

В слѣдующем 1779 году положеніе вещей мало измѣнилось. По примѣру предыдущаго года с дѣвицами занимались: Брошар, Нодеин и Жуанни Франчисконіо; а в преподавательском персоналѣ взамѣн Дмитревскаго впервые встрѣчается актер Алексѣй Попов—с жалованіем 300 р. в год.

Однако, как в 1778 году Дмитревскій прослужил только часть года, так и на этот раз Попов служил только до іюля.

Спектакли шли попрежнему въ постоянномъ театрѣ. Представленія состоялись: одинъ въ январѣ, 9 февраля, 22 іюня, 25 августа и 10 декабря; ставили все время ту же оперу Лаколоній. На этотъ разъ расходы вычислить гораздо труднѣе въ виду отрывочныхъ свѣдѣній; часть ихъ равна 581 р. $78^3/_4$ коп. Новыхъ костюмовъ, повидимому, не дѣлали, и платили попрежнему плотникамъ, музыкантамъ кадетскаго корпуса и т. п. Въ январѣ этого года впервые смотрѣть спектакли привозили сухопутнаго шляхетнаго корпуса кадетъ.

Въ 1780 году спектакли, о которыхъ сохранились кое какія данныя, имѣли мѣсто: 19 января—шла опера „Лаколоній", 29 февраля—то же самое, въ мартѣ,—не извѣстно когда и что, 24 іюля, въ августѣ былъ концертъ, затѣмъ 10 сентября—опера Лаколоній и балетъ, въ ноябрѣ—опера Ле троа Ферміе, 9 декабря—балетъ и въ декабрѣ же играли трагедію Меропъ. Танцамъ попрежнему училъ Нодеинъ, а оперу съ воспитанницами разучивалъ Жуанни Франциско ніо.

Въ этомъ году писались новыя декораціи и шились новые костюмы. Декораціи изготовляли живописцы Бѣльскій и Захаръ Кирмовъ; костюмы—придворнаго театра портной Женаръ и, по прежнему, Христофоръ Пичъ; парикмахеромъ былъ Дебри. Расходы, по крайней мѣрѣ извѣстные, въ 1780 году составляли 2678 руб. $21^1/_4$ коп.

Въ этомъ году по примѣру прошлаго года въ монастырь привозили на спектакль кадетовъ, но на сей разъ и дѣвицъ однажды возили въ корпусъ. Кадетовъ привозили и въ 1781 году: они, по словамъ Бобринскаго, пріѣзжали на репетицію „Трехъ женщинъ" и еще другой маленькой пьесы.

Репертуаръ 1781 года состоялъ изъ оперы Ле троа Ферміе, представленной въ январѣ, оперы Ла Сильвенъ, игранной 13 апрѣля, оперы Аманъ Жалу, игранной 24 и 26 іюня и оперы Ла фетъ дювилажъ, представленной 4 декабря.

Вѣроятно, этимъ репертуаръ не исчерпывается, такъ какъ въ книгѣ баланса значится, что въ этомъ году въ монастырь пріѣзжалъ придворнаго театра актеръ Иванъ Дмитревской, „для обученія некоторыхъ благородныхъ дѣвицъ театральныхъ россійскихъ піэсовъ". На основаніи этого можно утверждать, что Иванъ Афанасіевичъ Дмитревскій преподавалъ не только въ театральной школѣ при Дирекціи, школѣ при Восп. Домѣ, но и при Обществѣ благородныхъ дѣвицъ. Театральные расходы въ этомъ году, включая преподавателей сценическихъ искусствъ, выражаются слѣдующей суммой.

1. Французскаго театра актеру Брошару сентября съ 1-го 1780 г. генваря по 1-е число 1782 г., итого за 16 мѣсяцевъ жалованья	400 р.	—	к.
2. Придворнаго театра музыканту Иогану Гоппе за пріездъ его для игранія на контробасѣ	61 „	—	„
3. Придворнаго театра театральному архитектору Францу Градицію за здѣланную имъ модель для театра	50 „	—	„
4. Придворнаго театра актеру Дмитревскому, въ подарокъ за пріездъ его для обученія некоторыхъ благородныхъ дѣвицъ театральныхъ россійскихъ піэсовъ	200 „	—	„
5. Придворнаго театра портному Иогану Женару, за шитье имъ театральнаго платья	198 „	$18\frac{1}{2}$	„
6. Французскаго театра актрисѣ Лесажъ за выписныя ею разныя на французскомъ языке театральныя книги	70 „	—	„
7. Музыкантамъ сухопутнаго кадетскаго корпуса и другимъ за игранье на пробахъ, спектакеляхъ, такожъ и на балахъ	612 „	60	„
8. Танцовальному мастеру Франсуа Нодеинъ сентября съ 1 780 по 1 генваря 782 годъ итого за 16 мѣсяцовъ жалованья	1466 „	$66\frac{1}{2}$	„

Кромѣ того было 2 музыканта при танцовальномъ классѣ.

Спектакли въ Обществѣ благородныхъ дѣвицъ продолжались и далѣе. Нѣсколько спектаклей было въ январѣ, изъ нихъ извѣстенъ только спектакль 17 января, когда давали, по словамъ Бобринскаго, „Молодую Канадку“ и оперу „Служанка Госпожа“ муз. Перголезе [303]); спектакли были: въ февралѣ, 24 іюля, 14 сентября шла опера Ле сорсіе; въ ноябрѣ, очевидно, впервые, въ театрѣ при Обществѣ играли россійскіе придворные актеры; 4 декабря шла опера Арсень, или Ла бель арсенъ. Репертуаръ, обыкновенно, видоизмѣнялся мало и большей частью повторяли старыя пьесы. Только въ 1783 году прибавилась опера Ла муръ де кензъ анъ и въ 1785—Анетъ е любенъ. Свѣдѣній о спектакляхъ и какихъ бы то ни было театральныхъ расходахъ послѣ 1785 года въ архивѣ не сохранилось. Возможно, что они временно прекратились впредь до возобновленія въ XIX столѣтіи.

Имя Дмитревскаго среди преподавателей сценическаго искусства дѣвицамъ встрѣчается только однажды, а въ послѣдующіе годы кромѣ Брошара упоминается еще имя актрисы Лесажъ (1782—1785); въ 1785 году встрѣчается также новый преподаватель нѣмецъ Антоній Сапіенца, преподававшій пѣніе и въ театральномъ училищѣ.

Погодный театральный расходъ въ расходныя книги почти не

заносился и только въ 1782 году онъ былъ выписанъ съ особою тщательностью. Въ особой графѣ „ на счотъ Спектакеля“ сказано: „за тафту разныхъ цвѣтовъ, флеръ гасъ мишуринъ на платье; ленты тафтяныя, шляпы пуховыя, разныя краски, гвозди, клей, шолкъ, кисти щетинныя, бруски и веревки, свѣчи восковыя, и воскъ, музыкантамъ за играніе, за шитье театральнаго платья и и протчѣе 1564 р. $79^{3}/_{4}$ к.“.

Исторія театра и театральнаго образованія при Обществѣ благородныхъ дѣвицъ, хотя бы и неполная, съ большими пробѣлами, имѣвшая очень мало отношенія къ исторіи отечественнаго театра и не сыгравшая въ ней никакой активной роли, интересна лишь постольку, поскольку, во-первыхъ, характеризуетъ современное увлеченіе сценой и театральнымъ искусствомъ и поскольку, во-вторыхъ, въ ней принимали участіе Императрица Екатерина, Бецкій и Дмитревскій, особенно же послѣдній изъ нихъ.

Глава VIII.

Вернемся, однако, нѣсколько назадъ, а именно ко времени Императрицы Анны Іоанновны.

Успѣхъ придворныхъ спектаклей, въ которыхъ принимали участіе кадеты сухопутнаго шляхетнаго корпуса, былъ успѣхомъ и торжествомъ будущаго русскаго театра и будущей русской театральной школы.

Успѣхъ кадетъ подсказывалъ возможность образовать кадръ собственныхъ, русскихъ актеровъ.

И вотъ, танцмейстеръ кадетскаго корпуса Жанъ Батистъ Ланде, въ сентябрѣ 1737 года, подалъ Императрицѣ челобитную, содержавшую въ себѣ проектъ организаціи „Танцовальной Ея Величества школы". Текстъ челобитной былъ таковъ:

„Всепресвѣтлѣйшая Державнѣйшая Великая Государыня Імператрица Анна Іоанновна Самодержица Всероссійская. Бьетъ челомъ Кадетскаго корпуса балетъ-мейстеръ Жанъ Батиста Ланде, а о чемъ мое прошеніе, тому слѣдуютъ пункты.

1.

Въ прошломъ 1736 году въ мартѣ мѣсяцѣ въ Придворномъ Театрѣ имѣли честь похвалены быть отъ Вашего Імператорскаго Величества я нижайшій при случаѣ Кадетовъ, учениковъ моихъ, которые танцовали предъ Вашимъ Императорскимъ Величествомъ три разные балета моей инвенціи.

2.

Нынѣ малолѣтный мой ученикъ Ѳома Лебурнъ имѣлъ честь танцовать на театрѣ въ лѣтнемъ Вашего Імператорскаго Величества домѣ съ кадетами учениками моими балеты моей інвенціи, которые милостиво похвалены были.

3.

Для сей пробы милостиво . . . . . отъ Вашего Імператорскаго Величества всепокорнѣйше предлагаю повелѣть опредѣлить ко мнѣ въ обученіе 12 человѣкъ изъ малолѣтнихъ россійской націи, шесть мужска полу и шесть женска, для сочиненія балетовъ двѣнадцатью персонами танцованія театральнаго, какъ степеннаго, такъ и комическаго, которые ученики по обученью одного года начнутъ танцовать на театрѣ, какъ и помянутые кадеты, а съ двухъ лѣтъ будутъ танцовать всякіе сорты танцованія, потомъ третій годъ, слѣдовательно, будутъ обучатьси для достиженія совершенства, которыя могутъ произойти въ наукѣ, такъ что кто бъ какова знанія ни былъ изъ иностранныхъ танцовальныхъ мастеровъ.

4.

Надлежитъ быть подъ моею дирекціею помянутому малолѣтнему ученику Лебруну, яко первому танцовальщику въ корпусѣ вышепомянутыхъ учениковъ моихъ, дабы былъ помощникомъ моимъ во время, когда случай не допуститъ обучать мнѣ самому дабы ученики не покиданы были.

5.

Для умноженія Вашему Імператорскому Величеству забавъ, обязуюся обучить способу помянутымъ ученикамъ моимъ съ помянутымъ Лебруномъ, рецитовать въ комедіи на Россійскомъ діалектѣ, мѣшая забавы танца съ комедіею—все подъ моимъ смотрѣніемъ токмо.

6.

За трудъ мой требую съ ученикомъ моимъ Лебруномъ тысячу пятьсотъ рублевъ въ годъ, квартиру, дрова и свѣчи.

7.

Какъ надлежитъ учредить и содержать танцовальную школу имѣю въ готовности регламентъ къ предложенію оный когда повелѣно будетъ.

Дабы Всемилостивѣйшимъ Вашего Імператорскаго Величества указомъ повелено было по вышепоказаннымъ въ семъ моемъ прошеніи пунктамъ сочинить со мною контрактъ, давъ мнѣ россійской націи малолѣтнихъ дѣтей въ обученіе, то . . . . со опредѣленіемъ мнѣ съ помощникомъ Вашего Імператорскаго Величества жалованья.

Всемилостивѣйшая Государыня Імператрица прошу Вашего Імператорскаго Величества о семъ моемъ прошеніи милостивое учинить рѣшеніе 1737 году сентября 4 дня.

При этой челобитной онъ представилъ и планъ „Учрежденія Ея Імператорскаго Величества танцовальной школы“:

1.

Дабы указомъ повелѣно было опредѣлить шесть человѣкъ мужска и шесть женска полу годныхъ танцовать на театрѣ, отъ рожденія ихъ не больше каждому двѣнадцати лѣтъ, которыя вообще будутъ обучаться.

2.

Потребно чтобъ у мужска полу былъ одинъ человѣкъ надзиратель надъ ними, которому надлежитъ жить купно съ ними, дабы могъ всегда смотрѣть надъ ними.

3.

Також де и женска полу потребно быть одной, которая равно . . . смотрѣніе надъ ними, и обучала бы ихъ убирать . . . ѣ.

4.

На содержаніе . . . учениковъ какъ въ пищѣ, такъ и одеждѣ д . . . о было получать имъ отъ придворной Конторы . . .

5.

Дабы показ . . . о особый салъ, гдѣ помянутыхъ надлежитъ о . . . ть, отъ котораго дабы въ близости была и балетмейстера квартера. 1737 году сентября . . дня [304]).

Какъ видно изъ челобитной, Танцовальная школа должна была быть закрытымъ учебнымъ заведеніемъ съ двумя половинами: мужской и женской и съ двумя соотвѣтствующими надзирателями; въ школу должны были приниматься дѣти 12-ти лѣтняго возраста безъ физическихъ недостатковъ; курсъ предполагался трехгодичный. Въ программу преподаванія должно было входить не только танцованіе, но „для преумноженія забавъ“ и рецитованіе „въ комедіи на россійскомъ діалектѣ“; такимъ образомъ, балетная по существу школа совмѣщала въ себѣ и драматическое сценическое искусство, причемъ преподавателемъ послѣдняго долженъ былъ быть балетмейстеръ; объ общемъ образованіи здѣсь рѣчи не было.

Челобитная была подана въ сентябрѣ 1737 года, а 15 мая 1738 года, какъ значится въ книгѣ Соляной конторы, „принятому на службу

ко двору балетмейстеру Жану Батисту Ланде для обученія танцованію театральному разныхъ характеровъ жалованья на 1738 годъ и впредь до указу" было велѣно производить 1000 р.[305]) и вслѣдъ за этимъ, по словамъ Штелина, Ланде выбралъ себѣ двѣнадцать стройныхъ и хорошо сложенныхъ дѣвушекъ и столько же мальчиковъ, преимущественно дѣтей служителей, которые воспитывались при дворѣ на казенный счетъ и сталъ учить ихъ балетному искусству.

Итакъ, 15 мая 1738 года является датой учрежденія поданнаго Ланде проекта и основанія Танцовальной Ея Величества школы, являющейся непосредственнымъ началомъ Императорскаго С.-Петербургскаго Театральнаго Училища.

Извѣстія о первыхъ годахъ существованія школы очень скудны. Ея учрежденіе не ознаменовано никакимъ указомъ и совершилось, повидимому, исподволь. Огромную роль въ этомъ сыграло то обстоятельство, что учениками Ланде были простыя дѣти служителей, которые призрѣвались при Дворѣ изъ милости и особымъ вниманіемъ не пользовались. Дѣйствительно, обратимся къ положенію этихъ дѣтей при дворѣ.

Первый документъ, касающійся ихъ, относится только къ 1745 году. Такъ, 3 марта 1745 года Государыня именнымъ указомъ Придворной конторѣ повелѣла „для обученія грамотѣ и письма служительскихъ дѣтей малолѣтнихъ, коихъ отцы получаютъ малодоходное жалованье, принять учителя съ опредѣленіемъ жалованія хотя по сту рублей въ годъ, токмо бъ былъ достоинъ". По справкамъ, наведеннымъ относительно разныхъ, обучаемыхъ на казенный счетъ дѣтей, апрѣля 15 1745 года было донесено, что, напримѣръ, въ СПБ. гарнизонной школѣ изъ соляныхъ средствъ въ мѣсяцъ производится жалованія дѣтямъ „обучающимся читать и писать по 16½ коп., ариѳметическимъ по 20½ коп., и каждому въ годъ муки 3 четверти и крупъ 2½ четверти" и поэтому не „повелѣно ли будетъ означенныхъ служительскихъ дѣтей малолѣтнихъ отъ 15 до 12 лѣтъ россійской грамотѣ обучать, и свыше тѣхъ лѣтъ къ разнымъ рукодѣліямъ по склонности опредѣлять и на каждаго производить указаной провіантъ и на одежду и обувь малолѣтнымъ по 3, а кои въ мастерства отдадутся, тѣмъ по 6 рублей въ годъ производить ли для лучшей впредь отъ нихъ въ службѣ годности". Тогда въ отвѣтъ на это донесеніе, 5 мая 1745 года было Высочайше рѣшено: „служительскихъ дѣтей малолѣтнихъ до 12 лѣтъ, кои будутъ обучаться россійской грамотѣ, содержать на денежномъ жалованіи и провіантѣ противъ здѣшней гранизонной школы" [306]).

Въ маѣ мѣсяцѣ 1752 года Иммператрица Елизавета Петровна

отдала на содержаніе и въ обученіе французскому языку сиротъ придворныхъ служителей французу Антону Ришару. По достиженіи возраста ихъ опредѣляли писцами или каптенармусами въ разные полки. Когда въ 1763 году начали ломать старый зимній домъ, гдѣ они жили, имъ оттуда пришлось переѣхать и съ этого приблизительно времени никакихъ суммъ на содержаніе дѣтей Ришаръ не получалъ. Когда въ 1769 году онъ билъ объ этомъ челомъ, Екатерина II запросила Ольсуфьева, на какомъ де основаніи Ришару дѣти были отданы; Олсуфьевъ, по разслѣдованіи дѣла, отвѣчалъ, что „это какъ собственно мнѣ неизвѣстно, такъ и по кабинету свѣдѣній о томъ не находится“ [307]). Почти такою же неизвѣстностью окружены были первое время и танцовальные ученики.

Видимо, согласно челобитной Ланде, школѣ было предоставлено особое помѣщеніе. При императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ всѣ музыканты и актеры жили въ такъ называемомъ Старомъ Зимнемъ Домѣ—Зимнемъ дворцѣ покойнаго Императора Петра I. Объ этомъ зданіи въ Описаніи Петербурга мы читаемъ слѣдующее.

„Онъ состоитъ изъ четвероугольнаго зданія въ два етажа, вышиною противъ прочихъ обывательскихъ домовъ, находящихся въ связи съ онымъ, какъ на Милліонной улицѣ“,—бывшая Старонѣмецкая—„такъ и по дворцовой набережной; видъ же имѣетъ къ югу на Милліонную улицу, къ западу на вышеупомянутый каналъ“— зимнюю канавку—, а съ сѣверу на Неву. Набережная часть перестроена архитекторомъ Г. Гваренги“ [308]). Въ наше время на мѣстѣ Стараго Зимняго Дома находятся казармы 1-го баталіона Преображенскаго полка и Эрмитажный театръ.

Подробности относительно того, кто населялъ Старый Зимній домъ мы узнаемъ изъ вѣдомости поданной 13 октября 1740 г. поручикомъ Стефаномъ Рамбургомъ въ Придворную Контору.

Степанъ Степановичъ Рамбургъ служилъ первоначально въ выборгскомъ пѣхотномъ полку, съ 1731 года поступилъ ко двору, очевидно, по хозяйственной части и завѣдывалъ хозяйствомъ дворца [309]). Когда стало развиваться театральное придворное дѣло, Рамбургъ—въ 1740 году въ чинѣ поручика,—по вѣдомостямъ 1753 г. въ чинѣ маіора и по вѣдомостямъ 1757 года въ чинѣ полковника—сталъ завѣдовать хозяйственной частью и всего театральнаго дѣла.—Возможно, что онъ былъ сыномъ того Степана Рамбурга, который преподавалъ у Царицы Прасковьи и въ Школѣ у Глюка танцы и иностранную поступь.—

На основаніи поданной имъ вѣдомости извѣстно, что въ Старомъ Зимнемъ Домѣ, въ нижнемъ апартаментѣ, жили между прочимъ: пѣвчіе холостые—въ двухъ покояхъ съ 2 печами, пѣвчій

Яковъ Мироновъ—въ одномъ покоѣ съ печью; Герасимъ Ермолаевъ—въ одномъ покоѣ съ печью; Никифоръ Иконниковъ—въ одномъ покоѣ съ печью; пѣвчій Терентьевъ—въ одномъ покоѣ съ печью; лютнистъ Бѣлоградскій—въ двухъ покояхъ съ 2 печами; музыкантъ Кугертъ—въ одномъ покоѣ съ печью и очагомъ; въ верхнемъ апартаментѣ жили: музыкантъ Паулинъ—въ двухъ покояхъ съ 2 печами; „нѣмецкой компаніи комедіанты"—въ тринадцати покояхъ съ 13 печами, 3 каминами и 2 очагами; *русскіе танцовальные мальчики и дѣвушки—въ двухъ покояхъ съ 2 печами и очагомъ.* Сверхъ того въ этомъ же дворцѣ (въ какомъ апартаментѣ—изъ документовъ не видно) помѣщалась „италіанская компанія комедіантовъ" и музыкантовъ [310]).

Для надзора и ухода за „обучающимися танцованію дѣвочками" имѣлась особая женщина, вдова дворцоваго конюха Ѳедосья Куртасова, состоявшая въ вѣдомствѣ Гофъ-Интендантской Конторы. Въ награжденіе за эту службу она, опредѣленіемъ той Конторы въ декабрѣ 1741 года, была помѣщена въ придворную богадѣльню при церкви Воскресенія Христова, что въ бывшемъ домѣ царевны Натальи Алексѣевны, за понесенный ею, какъ сказано въ опредѣленіи, излишній трудъ, „понеже она обрѣтается у смотрѣнія надъ обучающимися танцованію дѣвочками" [311]). Ланде жилъ при своихъ ученикахъ. Танцовальные ученики и ученицы пользовались всѣмъ казеннымъ содержаніемъ и попеченіе объ ихъ продовольствіи возложено было отъ Придворной Конторы на капитана Степана Рамбурга, того самаго, который имѣлъ такую же обязанность относительно италіанскихъ комедіантовъ и музыкантовъ [312]). Онъ принималъ на содержаніе денежную сумму, а также припасы на ихъ продовольствіе и записывалъ ихъ въ тѣ же книги, въ которыхъ велись приходъ и расходъ по содержанію италіанской труппы [313]). На расходы для изготовленія танцовальнымъ ученикамъ и ученицамъ „платья и протчаго, что надлежитъ къ годовому ихъ содержанію", отпускалась денежная сумма отъ Камеръ-Цалмейстерской Конторы. По этому поводу имѣются слѣдующія свѣдѣнія въ дѣлахъ этой Конторы. Въ 1739 году 11 сентября поручикъ Рамбургъ представилъ въ Камеръ-Цалмейстерскую Контору „обстоятельную вѣдомость", или смѣту, въ которой исчислялъ издержки, необходимыя „на устроеніе платья и прочаго" для танцовальныхъ учениковъ и ученицъ. Что разумѣлось подъ словомъ: „прочаго" изъ донесенія, при которомъ представлена была смѣта, не видно, самой же вѣдомости въ документахъ нѣтъ; въ другомъ мѣстѣ это поясняется такъ: „и прочаго, что надлежитъ къ годовому содержанію" [314]). Въ вышеупомянутой вѣдомости всѣ издержки исчислены были суммой

въ 558 рублей 96 копеекъ въ годъ. По представленію смѣты въ Императорскій Кабинетъ, Высочайшимъ указомъ 25 сентября 1739 года было велѣно Камеръ-Цалмейстерской Конторѣ отпустить Рамбургу исчисленную имъ сумму на одинъ годъ. Но Рамбургъ въ теченіе всего года сэкономилъ 98 рублей 80³/₄ коп. и потому просилъ 7 марта 1741 года выдать ему на расходы по содержанію учениковъ въ слѣдующемъ году не всю исчисленную выше сумму, 558 руб. 96 коп., а только добавокъ къ остаточнымъ 98 рублямъ 80³/₄ коп., именно 460 рублей 15¹/₄ коп. Камеръ-Цалмейстерская Контора, имѣя въ виду, что въ вышеупомянутомъ Высочайшемъ указѣ 25 сентября 1739 года не было сказано, чтобы ту сумму, 558 р. 96 коп. отпускать ежегодно, 13 марта 1741 года испрашивала Оберъ-Гофъ-Маршала графа фонъ Левенвольда разрѣшенія: слѣдуетъ-ли „каждогодно" отпускать Рамбургу исчисленную въ его вѣдомости сумму на устроеніе „платья и прочаго" ученикамъ и ученицамъ. По докладу оберъ-гофъ-маршала послѣдовалъ именной Высочайшій указъ отъ 25 апрѣля 1741 года, которымъ разрѣшено было выдать „на дѣло годового платья и прочаго" къ отстаточнымъ деньгамъ просимые Рамбургомъ въ дополненіе 460 руб. 15¹/₄ коп., но и въ этомъ указѣ ничего не было сказано о томъ, какъ поступить въ слѣдующемъ году [315]). Относительно съѣстныхъ припасовъ танцовальнымъ ученикамъ и ученицамъ есть свѣдѣніе, что каждый день имъ выдавалось отъ Дворцовой Конторы: „муки куличной десять фунтовъ и недомѣрочной одинъ фунтъ [316]), да и масла коровьяго русскаго по два фунта [317]); питій: полпива по ведру, кислыхъ щей по два ведра [318]); свѣчей въ зимніе мѣсяцы, сальныхъ простыхъ по пяти, а въ лѣтніе по двѣ" [319]).—Всего въ октябрѣ 1740 года отпущено было слѣдующее количество: „полпива 31 ведро, кислыхъ щей 62 ведра, свѣчъ сальныхъ простыхъ 155" [320]).

Имена лучшихъ учениковъ вновь учрежденной школы сообщаетъ Штелинъ. Это были: Аксинья, Елисавета и Авдотья, Афонасій, Андрей и Андрюшка. „Итакъ, пишетъ онъ, при русскомъ дворѣ образовался почти полный французскій балетъ только изъ русскихъ силъ; время отъ времени онъ пополнялся новыми и становился все лучше и лучше; усердно занимаясь съ ними Ланде настолько подготовилъ ихъ этомъ искусствѣ, что вызвалъ въ публикѣ удивленіе; еженедѣльныя комедіи и интермеццо и ежегодныя оперы украшались всегда новымъ балетомъ; танцовщики и танцовщицы при этомъ постоянно совершенствовались" [321]).

Ученики театральной школы выступали не только въ очередныхъ спектакляхъ, но, какъ видно хотя бы изъ описанія празднествъ по поводу восшествія на престолъ Іоанна Антоновича,

участвовали во всѣхъ придворныхъ празднествахъ, Такъ, 20 октября 1741 г. въ маскарадѣ „въ числѣ танцовавшихъ были придворные танцовальные ученики, и одинъ изъ нихъ былъ въ маскарадномъ платьѣ, которое нарочно къ этому дню, по указу правительницы и по указанію танцмейстера Ланде [322]) сшито было для него портнымъ мастеромъ, французомъ Цернстомъ, изъ казенныхъ матеріаловъ съ условною за работу платою, шести рублей [323])“.

Но моментомъ торжества Ланде и вновь образованной школы была коронація императрицы Елизаветы Петровны. Особый Высочайшій указъ гласилъ „обрѣтающемуся при дворѣ Е. И. В. балетмейстеру Жанъ Батисту Ланде для отправленія его въ Москву выдать въ зачетъ его жалованія, которое ему опредѣлено и получаетъ изъ Соляной суммы денегъ 250 рублевъ, да обретающимся при немъ въ обученіи танцованія ученикамъ мужска шесть женска шесть и того двѣнадцати человѣкамъ на дорожный проѣздъ и на пропитаніе по шести рублевъ каждому семьдесятъ два рубля всего триста двадцать два рубля отъ придворной конторы“ дальше идетъ соотвѣтсвующее распоряженіе Придворной конторы отъ 20 февраля 1742 г. [324]). Въ Москвѣ по случаю коронаціи среди всѣхъ торжествъ были представлены два балета: „Золотое яблоко на пирѣ боговъ и судъ Парисовъ“ и „Радость народа о явленіи Астреи на россійскомъ горизонтѣ и о востановленіи златого времени“. Послѣднему балету предшествовала опера „Милость царя Тита“—„La clemenza di Tito“ и прологъ сочиненія Штелина: „La Russia afflita e riconsolata“. Сочиненіе и постановка балета принадлежали Ланде. Въ этомъ же 1742 году указомъ отъ 18 сентября„ на содержаніе обрѣтающихся въ обученіи балетовъ россійскихъ12 человѣкъ на платье, обувь и на прочее“ было выдано 650 руб. Въ Вѣдомости „что итальянцамъ генваря по 1 число предыдущаго 1743 году надлежитъ денежнаго жалованія“ записана была сумма „на раздачу танцмейстеру Ланде танцовальнымъ дѣвушкамъ и мальчикамъ жалованья и кормовыхъ денегъ, на платье имъ и за употребленныя забранныя вещи при тѣхъ комедіяхъ“. И хотя первоначально никакимъ другимъ наукамъ, кромѣ танцовальнаго искусства, дѣтей не имѣлось въ виду обучать, однако, оказывается ихъ вскорѣ стали учить французскому языку. Дѣйствительно, въ этой же графѣ расходовъ значится.: „на заплату учителю ихъ французу Малье съ его женою, портному и швеѣ и впредь въ запасъ выдать капитану Рамбурху 1500 рублевъ, которые оному долженствуютъ быть даны“ [325]). Малье упоминается еще и въ реестрѣ состоящихъ на службѣ 24 іюня 1744 г.: „французъ Малье съ женою, который обучалъ французскому языку обрѣтающихся въ обученіи балетовъ—300 р.“; тутъ же стоитъ

отмѣтка: „въ 1744 году, ноября 15 дня, отрѣшенъ“ [326]). Въ 1743 г. танцовальщики уже получаютъ жалованіе. Такъ, въ книгахъ записано: „обрѣтающимся при операхъ, комедіяхъ, интермедіяхъ танцовальщикомъ русскимъ и ученикомъ, съ начала 1743 году 12 человѣкомъ по показаннымъ каждому окладу, а всего въ годовую сумму въ 3300 р. 753 году на двѣ трети—2068 рублевъ“, а въ другомъ мѣстѣ та же самая запись, но иначе редактированная, гласитъ, „танцовальщикамъ на генварскую и майскую 1743 году трети за указными вычеты—2168 рубл.“ Къ этимъ же годамъ относится, вѣроятно, вѣдомость безъ даты [327]), гдѣ сказано, что „итальянской компаніи музыкантамъ и прочимъ, тако жъ и русскимъ танцовальщикамъ и танцовальщицамъ и ученикамъ на жалованье—37341.“ Въ 1744 году запись въ своей редакціи еще болѣе видоизмѣнилась, можно думать, впрочемъ по аналогіи, просто для сокращенія письма: „танцовальщикамъ и танцовальщицамъ 12 человѣкомъ 743 на треть и на весь 1744 г. жалованья—4465 р. 98 к.“ Далѣе идетъ расчетъ за слѣдующіе годы вплоть до 1757, причемъ редакція записи еще сокращается: „танцовальщикамъ и танцовальщицамъ русскимъ“, а то и просто—„танцовальщикамъ и танцовальщицамъ“ [328]).

Цифра жалованія, какъ видно, мѣняется только въ мелочахъ.

По реестру артистовъ, состоявшихъ на службѣ послѣ 1756 года изъ „русскихъ танцовальщиковъ и танцовальщицъ“ значатся:

Томасъ Лебронъ—400 р.
Афанасій Топорковъ—350 р.
Семенъ Брюховъ—250 р.
Козма Орденовъ—250 р.
Сергѣй Нестеровъ—150 р.
Алексѣй Михайловъ—150 р.
Авдотья Тимофѣева—260 р.
Аграфена Иванова—250 р.
Авдотья Лаврентьева—110 р.
Марфа Максимова—110 р.
Наталья Сергѣева—160 р.

Итого на оныхъ танцовальщик. и танцовальщицъ—2450 р. [329]).

По другому списку мы находимъ еще Аксинью Сергѣеву съ жалованьемъ въ 350 р. [330]). Эта послѣдняя покинула службу въ январѣ 1753 г., когда „Е. И. В. изволила указать именнымъ своего И. В. указомъ находящуюся при дворѣ Е. И. В. танцовальщицу русскую Аксинью Сергѣеву отнынѣ впредь въ оперномъ домѣ во время театральныхъ дѣйствіевъ въ балетѣ не употреблять“ [331]).

Относительно только что названныхъ русскихъ танцовщиковъ и танцовщицъ извѣстно еще, что Наталья Сергѣева и Сергѣй Нестеровъ до 18 авг. 1755 года получали: первая—110 р., второй—130 р. и именнымъ указомъ отъ этого числа [332]) въ виду того, что они „противъ прочихъ русскихъ танцовальщиковъ въ балетахъ, танцовали гораздо исправнѣе“, имъ была сдѣлана прибавка каждому по 50 руб., слѣдовательно, Сергѣева стала получать 160 р., а Сергѣй Нестеровъ 180, какъ и значится въ приведенномъ спискѣ. Прибавка имъ была сдѣлана за счетъ освободившихся окладовъ: русскихъ танцовщицъ Елисаветы Борисовой и Аграфены Аврамовой и танцовщиковъ Андрея Нестерова, Михаила Литрова и Александра Лаптева, вышедшихъ въ 1748 г. въ отставку; при этомъ Литровъ получалъ 550 руб., а Лаптевъ 250 руб. и, такъ какъ съ ихъ отставкой, состоявшейся 25 и 30 января 1748 года, эти оклады освободились, то за счетъ части ихъ и была дана прибавка отличившимся Сергѣевой и Сергѣю Нестерову [333]). Аксинья Сергѣева умерла 27 января 1756 г.; 26 февраля 1747 года умеръ и Ланде [334]); Государыня въ награду за его заслуги велѣла выдать на его похороны 100 р. [335]). Въ 1748 г. въ школѣ танцамъ обучалъ балетмейстеръ Антоніо Ринальди Фузано до 1750 г., когда его замѣнилъ Жосетъ [336]).

Названные выше артисты были въ свое время учениками танцовальной школы и многіе учились у Ланде; относительно Андрея Нестерова это извѣстно достовѣрно; одно только непонятно, почему ихъ такъ скоро уволили въ отставку. С. Нестеровъ, А. Михайловъ, А. Тимофеева, А. Лаврентьева и Н. Сергѣева учились въ школѣ уже послѣ смерти Ланде у Фузано и служили съ 11 октября 1748 г. [337]); остальные также у него или у Жосета, принятаго въ 1750 г.; А. Иванова и А. Сергѣева учились у Сериньи еще при жизни Ланде.

Подтверждается это и тѣмъ еще, что въ 1744 году въ спектаклѣ по поводу помолвки Петра III съ Екатериной II-ой, въ „Балетѣ цвѣтовъ“, „цвѣтки маргаритки и іасписы“ изображали „три танцовщицы маленькія“, ученицы, надо думать, балетной школы.

Описаніе этого торжества [338]) говоритъ о томъ, что не одинъ только Ланде преподавалъ балетные танцы своимъ ученикамъ; въ названномъ балетѣ играли роли: Розы—Аксинья, Ранункула—Елисавета, Анемона—Аграфена, при чемъ послѣ окончанія балета „Е. И. В. также не мало удовольствія участвующимъ въ театральномъ увеселеніи изъявила и танцовщицамъ Аграфенѣ и Аксиньи золотыя серьги подарила“. „Во время перемѣнъ аттрибутовъ“, т. е. во время антрактовъ „музыка русскія пѣсни играла и пѣли пѣвчіе пѣсни, а посемъ танцовщицы Аграфена и Аксинья русскую пляску танцо-

вали". Въ заключеніе описанія торжества сказано: „надлежитъ примѣтить, что въ „Балетѣ цвѣтовъ" и танцахъ „Соединеніе любви и брака" окончившихъ, русскія танцовщицы, особливо Аграфена и Аксинья, великое искусство показали. А Аграфена сія, дочь придворнаго истопника, и г-жею Дюшальмонтъ съ г-номъ де-Сериньи съ другими русскими дѣвицами, по своему великому дарованію, театральному искусству, пѣнію и пляскѣ научены были".

Эти два имени принадлежатъ лучшимъ артистамъ, а послѣднее въ то же время и директору компаніи французскихъ комедіантовъ, которые были приглашены въ Россію при посредствѣ Ланде въ правленіе Анны Леопольдовны и прибыли къ намъ уже при Елисаветѣ Петровнѣ.

Изъ списка окладовъ видно, что на всѣхъ русскихъ балетныхъ выходило послѣ 1756 года 2800 руб., т. е. отъ отпускаемой суммы оставалось еще 3300—2800, т. е. 500 руб., число же ихъ продолжало быть прежнимъ (12 человѣкъ). Эти 500 руб. могли бы итти на уплату разныхъ монтировочныхъ расходовъ, но по расходнымъ столбцамъ видно, что на это суммы выдавались особыя. Пропадать эти деньги не могли, такъ какъ Рамбургъ былъ, судя по дѣламъ, очень честенъ и акуратенъ. Въ то же время извѣстно, что указомъ отъ 20 мая 1751 года полагалось жалованія „обрѣтающемуся при дворѣ французской націи танцмейстеру Жосету іюля съ 22 числа 1750 году по 1000 рублевъ", и что въ это время, какъ и при Ланде, у италіанской и французской компаній были свои балетмейстеры. Очевидно, эти 500 рублей и употреблялись на содержаніе учениковъ и ученицъ этой же танцовальной Ея Императорскаго Величества школы.

Почти одновременно съ основаніемъ танцовальной школы, 10 января 1740 года была основана Школа при капеллѣ придворной для обученія музыкѣ русскихъ мальчиковъ.

Именной Высочайшій Указъ на имя оберъ гофъ маршала графа фонъ Левенвольда гласилъ слѣдующее.

„Понеже не безъизвѣстно что изъ обрѣтающихся при дворѣ нашемъ двѣнадцати старыхъ музыкантовъ иноземцевъ, нѣкоторыя будучи въ долговременной службе находятся нынѣ въ глубокой старости, и затѣмъ въ знатные и торжественные и другіе дни когда при дворѣ нашемъ бываетъ балъ, при музыке не бываютъ и быть не могутъ и для того въ оной музыке бываютъ недостатки и ради дополненія оной принуждено брать и употребляюца музыканты изъ другихъ командъ; того ради, повелѣваемъ отнынѣ впредь для придворной копелліи содержать при дворѣ нашемъ изъ малолѣтныхъ малороссійскаго народа людей обученныхъ нотнаго пѣнія

до двѣнадцати человѣкъ, которыхъ въ удовольствіе придворной копелліи на разныхъ приличныхъ той копелліи инструментахъ обучать концертъ мейстеру Ягану Гибнеру и къ принятію къ той науке желающихъ представлять ему Гибнеру, а что до той музыки какихъ инструментовъ и протчаго надлежитъ онымъ удобствовать и тѣмъ ученикамъ квартиру имѣть и свѣчи и на письмо нотъ бумагу и чернила получать отъ двора нашего отъ придворной конторы; а что до той музыки какихъ инструментовъ и протчаго надлежитъ онымъ удобствовать; также на содержаніе и пропитаніе тѣхъ учениковъ до совершенного той музыки обученія производить въ дачу по сороку рублевъ въ годъ каждому человѣку, да сверхъ того дѣлать повсягодно мундиръ суконной, кафтаны, камзолы и штаны изъ одного зеленаго сукна ценою не свыше рубля аршинъ; да епанчи въ три года изъ суконъ васильковаго или зеленаго цвѣтовъ ценою не свыше семидесяти копѣекъ аршинъ, отъ каморъ цалмейстерской канторы, и въ томъ обученіи вышеписанныхъ учениковъ имѣть ему Гибнеру тщательное и прилежное стараніе дабы каждой въ своей науке къ дѣйствительному и ѳундаментальному познанію возмогъ притти въ непродолжительномъ времени; а когда изъ оныхъ кто въ той науке лутче происходить будетъ, о таковыхъ ему Гибнеру представлять, по которымъ представленіямъ тѣмъ къ науке рачительнымъ для лутчаго авантажу учинить награжденіе прибавкою жалованія и смотря по достоинству той науки определять на убылые музыкантскіе мѣста, и оклады дѣйствительными музыкантами; а напротивъ того, ежели изъ оныхъ учениковъ, которые къ той науке явятся неспособны, то о таковыхъ непродолжая дальняго времени ему Гибнеру потомужъ представлять и чинить о нихъ особое размотрѣніе. Анна“ [339]).

Обученіе русскихъ инструментальной музыкѣ значительно предшествовало указу и, обыкновенно, у придворныхъ музыкантовъ всегда имѣлись ученики. Такъ, въ „штатѣ всѣмъ придворнымъ чинамъ и служителямъ“ 3 мая 1731 г. и 5 апрѣля 1733 г. фигурируетъ при концертмейстерѣ Гибнерѣ ученикъ Михель Кейсъ съ жалованіемъ 50 р. въ годъ [340]).

Такимъ образомъ, именной указъ, которымъ была основана „школа при капеллѣ придворной“, очевидно, только узаконялъ и развивалъ существовавшій и до того порядокъ вещей.

Подъ именемъ „Придворной капеллы“ въ 40-хъ годахъ XVIII столѣтія разумѣлась совсѣмъ не та специально „пѣвческая“ капелла, которая разумѣется нынѣ,—это имя носилъ штатъ придворныхъ музыкантовъ. Оффиціальное названіе „Придворной капеллы“ встрѣчается въ приведенномъ именномъ указѣ Придворной Конторѣ; да и

сами музыканты называютъ себя принадлежащими къ „музыкальной капеллѣ" [341]). Какимъ образомъ ученики этой школы были собраны, свѣдѣній никакихъ не сохранилось, но въ концѣ 1740 г. они встрѣчаются уже въ полномъ комплектѣ двѣнадцати человѣкъ. До насъ дошло два списка музыкальныхъ учениковъ; одинъ въ реестрѣ лицъ, бывшихъ—октября дня 1740 года у вѣрноподданнической присяги объявленному наслѣдникомъ Всероссійскаго престола принцу Іоанну Антоновичу, въ коемъ значатся: Иванъ Хоржевскій, Марко Котовскій, Иванъ Новицкій, Тобіасъ Венкстернъ, Веніаминъ Винтеръ, Иванъ Шпунтовскій, Григорій Поморскій, Демьянъ Беовскій, Василій Люстрицкій, Александръ Венкстернъ, Иванъ Мощейскій, Петръ Венкстернъ [342]). Черезъ два мѣсяца послѣ того въ числѣ учениковъ встрѣчается много новыхъ именъ; такъ въ прошеніи, поданномъ ими въ полномъ составѣ въ Камеръ Цалмейстерскую Контору 28 декабря 1740 года о выдачѣ платья, значатся слѣдующія имена: Демьянъ Захарьевъ, Иванъ Шпунтовскій, Григорій Михайловъ, Иванъ Ивановъ, Тобіасъ Венкштернъ, Марко Ѳедоровъ, Иванъ Васильевъ, Василій Люстрицкій, Алексѣй Зоринъ, Александръ Венкштернъ, Питеръ Венкштернъ, Веніаминъ Винтеръ [343]). Во второмъ спискѣ уже очень мало учениковъ изъ малороссіянъ, но большей частью иноземцы, и частью изъ Великороссіянъ, даже изъ жителей Петербурга; напримѣръ, Алексѣй Зоринъ, сынъ досмотрщика Петербургской портовой Таможни. Причина этого кроется вѣроятно въ томъ, что изъ прибывшихъ малороссійскихъ мальчиковъ нѣкоторые оказались неспособными и потому отпущены были обратно въ Малороссію и замѣщены частью дѣтьми петербургскихъ обывателей, а частью дѣтьми придворныхъ музыкантовъ, какъ о томъ можно судить по фамиліямъ нѣкоторыхъ изъ нихъ, напримѣръ: Венкштернъ, Винтеръ. Въ слѣдующемъ 1741 году число учениковъ увеличилось до пятнадцати. Высочайшимъ указомъ, даннымъ на имя оберъ гофъ-маршала графа фонъ-Левенвольда января 31 дня того года, велѣно „впредь тѣхъ малолѣтнихъ въ ономъ обученіи содержать до пятнадцати", что поручено было Гибнеру по прежнему, съ особымъ подтвержденіемъ, чтобы онъ въ обученіи тѣхъ учениковъ приложилъ тщательное стараніе, „дабы каждый изъ нихъ въ своей наукѣ къ дѣйствительному и фундаментальному познанію могъ придти въ непродолжительномъ времени"; неспособныхъ при этомъ предоставлялось Гибнеру увольнять и на мѣсто ихъ брать новыхъ, а для большаго удобства въ обученіи и содержаніи повелѣвалось Гибнеру жить вмѣстѣ съ учениками [344]).

Содержаніе учениковъ опредѣлено было тѣми же именными указами 10 января 1740 г. и 31 января 1741 г. Квартира, дрова,

свѣчи, бумага назначались изъ Придворной Конторы, а все прочее, какъ-то: инструменты и одежда отпускались отъ Камеръ-цалмейстерской Конторы. Одежда состояла изъ „повседневнаго“ мундира суконнаго, который составляли: кафтанъ, камзолъ и штаны изъ одного зеленаго сукна, цѣною не свыше 1 рубля за аршинъ, да епанчи изъ сукна василькоьаго или зеленаго же цвѣта, цѣною по 70 коп. за аршинъ; мундиръ выдавался на одинъ годъ, епанчи на три года; на пропитаніе же учениковъ назначено было производить по 40 рублей въ годъ каждому до времени „совершеннаго той музыки обученія“. Въ вышеупомянутыхъ двухъ указахъ ничего не сказано объ обуви. Этотъ недостатокъ восполненъ Высочайшимъ указомъ, даннымъ 24 ноября того же 1741 года Камеръ-Цалмейстерской Конторѣ, коимъ повелѣвалось: „музыканскимъ ученикамъ, четырнадцати человѣкамъ, сверхъ опредѣленнаго имъ жалованія, выдать нынѣ изъ Камеръ-Цалмейстерской Конторы на обувь и на прочее каждому человѣку по 6 рублей, а всѣмъ 84 рубля“ [345]).

Какъ сказано выше, ученики придворной капеллы поручены были въ полное вѣдѣніе концертмейстеру Ягану Гибнеру, который въ случаѣ, когда находилъ это нужнымъ, представлялъ въ Придворную Контору объ увольненіи однихъ и опредѣленіи другихъ, имъ избранныхъ. Въ такомъ смыслѣ мы находимъ во входящихъ книгахъ Придворной Конторы донесеніе его: „объ опредѣленіи для обученія музыкальной наукѣ малороссіянъ: Ивана Моисеева, Василія Люстрицкаго, Ивана Иванова, а прежде бывшаго въ той наукѣ Іосифа Моисеева за болѣзнь изъ числа учениковъ выключить“ [346]). Но впослѣдствіи, по его же, Гибнера представленію, Иванъ Моисеевъ былъ уволенъ, а на его мѣсто былъ опредѣленъ Придворною Конторою сынъ надсмотрщика Портовой Таможни Алексѣй Зоринъ [347]).

На обязанности Гибнера было также попеченіе о содержаніи учениковъ. Онъ покупалъ всѣ необходимыя для того принадлежности: дрова, свѣчи, инструменты, нанималъ квартиры для нихъ, затрачивая на это иногда собственныя деньги, что видимъ изъ Высочайшаго указа, въ Камеръ-Цалмейстерскую Контору, даннаго на имя камеръ-цалмейстера Симонова января 24 дня 1741 года, слѣдующаго содержанія: „Повелѣваемъ выдать двора нашего концертъмейстеру Гибнеру издержанныя имъ, при ученіи музыкальныхъ учениковъ, на покупку разныхъ инструментовъ, дровъ и свѣчей, и на наемъ тѣмъ ученикамъ квартиръ и прочаго, деньги 275 рубля, записавъ въ расходъ съ роспискою“ [348]). Когда же отведены были для учениковъ казенныя квартиры, онъ за всѣми необходимыми предметами, по мѣрѣ надобности, входилъ съ письменными пред-

ставленіями въ Контору Придворную, Камеръ-Цалмейстерскую или Дворцовую, откуда требуемыя вещи отпускались натурою или деньгами подъ его росписку. Такъ, дрова отпускались по распоряженію Придворной Конторы, изъ Петербургской Дворцовой Конторы, въ лѣтнее время только для варенія кушанья, а въ зимнее по полторы сажени на каждую печь плашныхъ дровъ въ каждый мѣсяцъ, на основаніи именного указа Придворной Конторы 1735 г. октября 15 дня [349]). На его же имя и подъ его росписку отпускалось отъ Дворцовой Конторы свѣчъ сальныхъ, на каждый день „маканыхъ" по три, да „простыхъ" по четыре въ зимніе мѣсяцы съ 1 ноября по 15 апрѣля [350]).

Относительно покупки для учениковъ музыкальныхъ принадлежностей имѣются свѣдѣнія въ опредѣленіи Камеръ-Цалмейстерстерской Конторы „мая—дня 1741 года о выдачѣ по требованію Гибнера на 1741 годъ 60 руб. на покупку струнъ разныхъ сортовъ для учениковъ" [351]). Въ документахъ же означены не только количество купленыхъ на эти деньги струнъ, но и названія ихъ и цѣны: „на скрипицы 15 бунтовъ (квинтъ или E по 1 р. 51 коп.; 8 бунтовъ A или секунды по 1 руб. 50 коп., на скрипицы альтъ-віолъ и віолончели 10 бунтовъ изъ Д или терціи по 1 р. 50 к., 24 струны перевитыхъ изъ 9 или квартъ по 10 коп., шесть витыхъ изъ C на альтъ-віоль по 15 коп.; четыре обвитыхъ изъ C на віолончель по 50 коп., двѣнадцать на контробасъ на три перемѣны, каждая перемѣна по два рубля, всего 60 руб." [352]).

Но денежное жалованіе музыкантскіе ученики получали сами, безъ посредства концертмейстера Гибнера. Для этого они должны были отъ своего лица подавать доношенія въ Кам.-Цалм. Контору, откуда и было выдаваемо жалованіе по полугодіямъ впередъ по 20 руб. на каждаго ученика, съ вычетомъ на госпиталь по 1 коп. съ рубля [353]).

Къ денежнымъ же выдачамъ можно отнести получаемое учениками денежное награжденіе за поздравленіе въ годовые праздники и высокоторжественные дни по 50 коп. на человѣка [354]).

Первоначально, въ 1740 году съ 1 апрѣля по декабрь, за неимѣніемъ казенной квартиры, музыкантскіе ученики жили въ наемной квартирѣ „у купецкаго человѣка Никифора Ильина", „на Петербургскомъ острову", въ приходѣ церкви Чудотворца Николая, съ платою по 8 р. въ мѣсяцъ [355]). Въ 1741 году они помѣщены были въ „казенномъ домѣ", состоящемъ „по Першпективной" близъ церкви Казанской Богородицы. Здѣсь помѣщенія для нихъ были довольно просторны. Самъ Гибнеръ занималъ три покоя; для учениковъ же были отведены: „одинъ большой покой", гдѣ они

обучались и четыре „ординарныхъ“, въ которыхъ жили; въ каждомъ покоѣ было по одной печи, и во всѣхъ восемь печей [356]).

Есть указаніе, что въ покоѣ, гдѣ учились ученики, имѣлся одинъ шкафъ сосновый, да три стола „складныхъ“.

Въ чемъ состояли занятія учениковъ Придворной Капеллы, и успѣшно ли шло обученіе ихъ, изъ документовъ не видно. Есть только указаніе, что въ кругъ ихъ занятій входила переписка нотъ и притомъ, можно полагать, въ значительномъ размѣрѣ, что видно изъ частныхъ отпусковъ отъ Дворцовой Конторы необходимыхъ принадлежностей. Такъ, въ расходной книгѣ Дворцовымъ запасамъ въ той Конторѣ значится, что единовременно отпущено 29 апрѣля 1741 года по требованію Гибнера для учениковъ для письма нотъ: бумаги Александрійской средней руки 20 дестей, чернилъ ведро, перьевъ нѣмецкихъ сто [357]).

Въ послѣдующіе годы судьба школы при придворной капеллѣ еще темнѣе, чѣмъ судьба танцовальной школы. Тѣмъ не менѣе, школа, очевидно, существовала и въ 1762 г., когда 24 мая и 21 іюня было велѣно вывезти всѣхъ жителей дома Крейсова и Асуфьева,— куда они, въ свою очередь, были помѣщены въ 1756 году въ виду перестройки зимняго каменнаго дворца и въ виду отдачи стараго зимняго дворца подъ Лейбъ-Кампанскій корпусъ, частью снова въ Старый зимній дворецъ, частью въ домъ Наумова, частью въ домъ Неймана, такъ какъ дома Крейсова и Алсуфьева за ветхостью было велѣно разобрать и перестроить,—музыкантскіе ученики были переведены въ домъ Наумова [358]).

Что же касается средствъ на содержаніе учениковъ и ихъ обученіе, то они стали отпускаться вмѣстѣ съ общимъ содержаніемъ музыкантовъ. Такъ, въ 1743 году мы читаемъ: „гофъ музыки музыкантамъ и музыкантскимъ ученикамъ на жалованіе и нѣкоторымъ изъ нихъ на дѣло мундировъ—900 рубл.“ [359]).

Въ послѣдующіе годы это дѣлалось точно такъ же.

Къ школѣ музыкантскихъ учениковъ мы вернемся впослѣдствіи вмѣстѣ съ возвращеніемъ къ танцовальнымъ ученикамъ. Въ нашу задачу входитъ сейчасъ познакомиться съ нашимъ сценическимъ образованіемъ до того момента, покуда центръ вниманія не былъ перенесенъ на драму, собственно даже говоря до 1756 года, ознаменованнаго основаніемъ русскаго театра. Однако, и послѣ того десять лѣтъ жизни отечественнаго театра проходитъ почти въ безвѣстности, покуда въ 1766 году не были изданы первые штаты. Только тутъ театральная жизнь, театральное хозяйство стали входить въ рамки и запечатлѣваться въ опредѣленныхъ контурахъ. А до того, являясь, большею частью, дѣтищемъ слу-

чайной воли отдѣльныхъ лицъ или отдѣльныхъ эпизодовъ, театръ эволюціонировалъ очень неровно. Тѣмъ же путемъ шло театральное образованіе; театральное училище, которое въ концѣ XVIII столѣтія стало единственнымъ и универсальнымъ средоточіемъ сценическаго образованія, въ первой половинѣ XVIII столѣтія было въ разобщенномъ видѣ, каждая его ячейка слагалась и росла самостоятельно для того, чтобы лишь впослѣдствіи слиться воедино. Такъ это было и съ танцовальной и музыкальной школой, такъ это было и съ пѣвцами и драматическими учениками.

Иностранные артисты, ставившіе при дворѣ оперы, не имѣли съ собой достаточнаго количества дѣйствующихъ лицъ для хора и массовыхъ сценъ. И вотъ, въ качествѣ статистовъ являются солдаты гвардейскихъ полковъ [360]), а въ качествѣ хористовъ и солистовъ—придворные церковные пѣвчіе. Такъ мы узнаемъ изъ камеръ-фурьерскихъ журналовъ, что 28 ноября 1750 г., 2 мая 1755, 28 іюня 1758, 25 мая 1759 г. и т. д. на дворцовомъ театрѣ пѣвчими исполнялись цѣлыя оперы. Такъ какъ придворный хоръ состоялъ изъ лучшихъ голосовъ, то возможно, что въ чисто вокальномъ отношеніи это было и недурно, но актеры они, вѣроятно, были очень слабые въ виду своей сценической неподготовленности.

Придворные пѣвчіе имѣлись сыздавна, и до 1735 года, когда какъ мы знаемъ, они были впервые привлечены къ комедіи, устраеваемой Анной Іоанновной, они обслуживали только хоровое пѣніе въ придворной церкви. Но, когда при дворѣ стали появляться театральныя представленія, то за недостаткомъ или, въ сущности говоря, за отсутствіемъ русскихъ актеровъ, обратились къ пѣвчимъ, такъ какъ эта молодежь съ одной стороны владѣла голосомъ, а съ другой была грамотна и, слѣдовательно, могла разучивать комедіи; а когда, вслѣдъ за симъ, въ моду вошла опера, то съ одной стороны уже оказалось въ практикѣ обращаться къ пѣвчимъ, а съ другой—тутъ они и были наиболѣе умѣстны. Участіе пѣвчихъ въ операхъ никакъ, въ сущности, исторически не запечатлѣлось и осталось безъ вліянія на послѣдующую эпоху существованія оперы. Было бы ошибочно, поэтому, къ пѣвчимъ отнестись, какъ къ ячейкѣ, слившейся впослѣдствіи съ танцовальщиками и музыкантами въ учениковъ театральнаго училища. У пѣвчихъ имѣлось свое хозяйство, своя жизнь, свое образованіе, но все это дало впослѣдствіи современную намъ Придворную пѣвческую капеллу, а не пѣвческій классъ въ театральной школѣ и впослѣдствіи консерваторію. Послѣдніе сложились особо на чисто театральной почвѣ. Оказывается, однако, что въ эту эпоху пѣвчихъ учили и театральному пѣнію, не говоря о другихъ предме-

тахъ. Въ бытовомъ отношеніи жизнь учениковъ пѣвчихъ и учениковъ танцовальныхъ, должно быть, была очень схожа. Это тѣмъ болѣе вызываетъ интересъ къ ознакомленію съ обученіемъ придворныхъ пѣвчихъ. Къ сожалѣнію, свѣдѣнія объ этомъ съ одной стороны очень отрывочны, а съ другой относятся къ разнымъ и, между прочимъ, болѣе позднимъ эпохамъ; тѣмъ не менѣе по существу своему, строй ихъ обученія, вѣроятно, на протяженіи всего этого времени измѣнялся мало.

Придворные пѣвчіе набирались преимущественно изъ малороссіянъ и состояли въ вѣдѣніи монаха Іосафа. Въ Малороссіи, въ Глуховѣ, существовала подъ управленіемъ регента особая пѣвческая школа, которая имѣла своею цѣлію приготовлять придворныхъ пѣвчихъ. давая воспитанникамъ первоначальное музыкальное образованіе.

Воспитанниками этой школы постоянно освѣжался составъ придворнаго хора пѣвчихъ. Въ книгахъ опредѣленій Придворной Конторы 1741 года 13 февраля передано доношеніе отъ 14 января 1741 г. изъ Малой Россіи слѣдующаго содержанія: „По именному блаженныя и вѣчнодостойныя памяти Е. И. В. всемилостивѣйшему указу изъ высокоучрежденнаго Е. И. В. кабинета повелѣно въ Глуховѣ учредить небольшую школу, въ которую набирать со всей малой Россіи изъ церковниковъ, такожъ изъ казачьихъ и мѣщанскихъ дѣтей и изъ прочихъ и содержать всегда въ той школѣ до 20 человѣкъ, выбирая, чтобы самые лучшіе голосы были, и велѣть ихъ реенту обучить кіевскаго и портеснаго пѣнія, и которые пѣнію обучены будутъ, изъ тѣхъ по вся годы лучшихъ присылать ко двору Е. И. В. человѣкъ по 10, а на тѣ мѣста паки вновь набирать. И по силѣ онаго Е. И. В. именного указа изъ оставшихъ за отсылкою ко двору Е. И. В. пѣвчихъ оставленъ для ученія кіевскаго и портеснаго пѣнія регентъ Ѳедоръ Яворовскій и учреждена для того ученія пѣнія въ Глуховѣ школа, въ которой имѣлось нынѣ въ ученіи за отсылкою 15 человѣкъ, кромѣ реента, которые тому пѣнію и обучались, и изъ оныхъ объявленный реентъ Яворовскій представилъ пѣнію обучившихся 11 человѣкъ . . . . . . , которые, такожъ и онъ реентъ Яворовскій, для представленія оныхъ въ высокоучрежденный Е. И. В. Кабинетъ, отправлены при семъ всеподданнѣйшемъ доношеніи, а на мѣсто оныхъ хлопцовъ, такожe и въ добавокъ въ число 20 человѣкъ ко обученію пѣнія набраны быть имѣютъ; оного же реента Яворовскаго паки объ отпускѣ въ Глуховъ для ученія помянутыхъ пѣвчихъ отъ высокоучрежденниго Е. И. В. Кабинета всеподданнѣйше требую всемилостивѣйшаго указу“ [361]).

Школа эта существовала и въ 1758 году, когда командированъ былъ придворный пѣвчій Степанъ Андріевскій въ Кіевъ и въ Малороссію для сыскиванія и набору какъ при монастыряхъ, такъ и при домахъ архіерейскихъ, архимандричьихъ, въ малороссійскихъ полкахъ и протчихъ мѣстахъ, и провозу ко двору Е. И. В. малыхъ пѣвчихъ, гдѣ и какихъ онъ по способности голосовъ провѣдать и выбрать можетъ.

Указами Кабинета предписывали Андріевскому всячески содѣйствовать, снабжали его деньгами, а набранныхъ пѣвчихъ одѣвали. Пѣвчихъ отправляли или въ Петербургъ къ „уставщику пѣвческой капеллы" Марку Өедоровичу Полторацкому или въ Глуховъ „въ опредѣленную тамо для обученія оныхъ пѣвчихъ квартиру"[362]).

Привезеннымъ изъ Глуховской пѣвческой школы пѣвчимъ дѣлался экзаменъ, и тѣ изъ нихъ, которые оказывались способными, принимались въ число придворныхъ пѣвчихъ на мѣста тѣхъ, у которыхъ спадали голоса; этихъ послѣднихъ увольняли изъ состава придворныхъ пѣвчихъ; точно такъ же тѣхъ изъ новопривезенныхъ, которые оказались по экзамену неспособными, отправляли обратно на родину въ Малороссію. Пѣвчіе, спавшіе съ голоса, отпускались на родину съ денежнымъ награжденіемъ и съ отдачею мундировъ, хотя срокъ мундирамъ и не минулъ бы.

Носимое ими платье раздѣлялось на праздничное и ежедневное, дѣлалось отъ Камеръ-Цалмейстерской конторы и выдавалось на извѣстные сроки. Шубы для пѣвчихъ дѣлались суконныя зеленыя на волчьихъ мѣхахъ"[363]). По соотвѣтственному штату имъ отпускалось годовое денежное и хлѣбное жалованіе, напитки и столовые припасы. Жили они въ старомъ зимнемъ дворцѣ, причемъ видно, что они размѣщены были не менѣе, какъ въ 6 покояхъ: пѣвчіе холостые жили въ двухъ покояхъ, маленькіе пѣвчіе также въ 2-хъ покояхъ, да двумъ пѣвчимъ было дано сверхъ того еще 2 покоя[364]).

Что же касается внутренняго быта придворныхъ пѣвчихъ, то имѣется очень любопытная „инструкція", относящаяся къ 12 марта 1749 года и характеризующая укладъ ихъ жизни.

„Инструкція" гласила слѣдующее.

„Всѣмъ большимъ, имѣющимъ въ своемъ смотрѣніи малыхъ пѣвчихъ такожъ и прочимъ что исполнять надлежитъ ниже сего слѣдуетъ. Смотрѣть наикрѣпчайше дабы тихо и смирно жили, никакихъ шалостей не дѣлали, безъ вѣдома и позволенія своихъ командировъ отшодь никуда не шатались, а ежели куды отпущать надлежитъ то време на часы опредѣлить, а когда онъ назначенное

время упуститъ, наказывать при всѣхъ ребятахъ дабы и прочіе страхъ имѣли.

2.

Въ часы пристойные съ радѣніемъ партестнаго пѣнія, опредѣленные для обученія (а именно Трофимъ Игнатьевъ, Михайло Акимовъ, Матвѣй Афанасьевъ да Трофимъ Стефановъ) обучали, а притомъ всѣхъ же и манерно пѣть обучать надлежитъ, а кто изъ ребятъ лѣностно обучаться будетъ, тѣмъ же опредѣленнымъ наказывать розгою и за то большимъ не спорить.

3.

Что надлежитъ до покупки деньги выдавать съ разсмотрѣніемъ и что именно издержитъ записывать вѣрно, самого же ребенка для покупки не отпускать, но или самому большому поѣхать, или слугѣ накрѣпко приказать, чтобы то вѣрно исполнилъ.

4.

Чистотѣ надъ ими також смотрѣть надлежитъ, чтобы во дворецъ въ платьѣ вычищенномъ ходили и головы чесаны были, брить же и стричь когда надлежитъ имѣть приказывать и деньги за то фершалу також и на баню выдавать, а ежели платье нечистое будетъ, то какъ ребенка, такъ и слугу ихъ наказывать чтобы того присматривали.

5.

Во дворецъ всегда ходить всѣмъ, какъ большимъ, такъ и малымъ совокупно заблаговременно, а порознь какъ во дворецъ, такъ и обратно ребятъ отнюдь не пускать, дабы какая причина не послѣдовала, ибо ежели что сдѣлается, въ томъ большій за неприсмотръ оштрафованъ будетъ.

6.

Всѣмъ обще большимъ какъ женатымъ такъ и холостымъ, учинить между собою согласіе и раздѣлиться на нѣсколько хоръ, басамъ, тенорамъ, дискантамъ и альтамъ равномѣрно, и по перемѣнѣ голосовъ имѣть коригацію въ разныхъ комнатахъ, въ партестномъ пѣніи въ недѣлю всенепремѣнно коригація всякая по три часа, а за охоту и больше позволяется, а кто ослушенъ будетъ, мнѣ объявлять.

7.

Ежели чей товарищъ съ комнаты безчинствовать станетъ, и пьянствовать, и на квартирѣ не ночевать, о таковомъ за первымъ разомъ другому товарищу, который съ нимъ въ комнатѣ живетъ, мнѣ объявлять, а ежели кто за таковымъ не объявитъ, а я увѣдаю, таковой равномѣрно будетъ съ тѣмъ непостояннымъ жесточайше наказанъ.

8.

Большимъ всѣмъ наикрѣпчайшее приказуется въ церковь ходить заблаговременно, а паче кто когда въ день праздничной, въ церкви или комнатѣ не будетъ, съ тѣхъ штрафъ взятъ будетъ за два раза по 10 р., а за третій жесточайше наказанъ будетъ.

9.

Ученіе имѣть партестное большимъ съ прилежаніемъ, а наипаче новыхъ обучать басовъ басамъ, а тенорамъ теноровъ не о указно и присматривать, чтобъ они чинно жили и не пьянствовали.

10

Изъ ребятъ кто партестное пѣніе совершенно имѣютъ, тѣхъ обучать чтенію или кто чему способенъ будетъ.

Ежели же кто вышеописанному ослушенъ явится, и исполнять не хочетъ, о таковыхъ кромѣ моего наказанія, будетъ гдѣ надлежитъ представлено [305]).

Нѣсколько позже, а именно въ маѣ 1766 года, между полковникомъ и вокальной музыки директоромъ Маркомъ Өедоровичемъ Полторацкимъ и учителемъ французскаго и италіанскаго языковъ Өомой Бускетомъ былъ заключенъ трехгодичный контрактъ на 800 р. въ годъ, въ силу чего послѣдній обязывался:

1.

„Обучать двора Е. И. В. молодыхъ пѣвчихъ французскому и италіанскому языкамъ, исторіи и географіи.

2.

Содержать для оныхъ на своехъ коштѣ двухъ мастеровъ: русскаго и нѣмецкаго языка опробованныхъ въ своихъ знаніяхъ.

3.

Обучать оныхъ пѣвчихъ четыре дня въ недѣлю, утромъ французскому и итал. яз., исторіи, географіи, и ариѳметикѣ, а пополудни обучаться будутъ рус. и нѣм. яз.

4.

Учредить по окончаніи всякаго года генеральной экзаменъ, гдѣ вышеписанные мои ученики передъ директоромъ и Г. Полк. М. Ѳ. Полторацкимъ будутъ свидѣтельствованы въ разныхъ касающихся до ихъ наукъ частяхъ, чтобъ тѣмъ спознать ихъ успѣхъ".

Въ іюнѣ 1769 года контрактъ этотъ былъ возобновленъ, причемъ нѣкоторые пункты были развиты и добавленъ одинъ новый: „При семъ налагается еще на меня должность надзиранія за поведеніемъ тѣхъ учениковъ, чтобъ оные никакихъ рѣзвостяхъ не вдавались, вслѣдствіе чего и со двора ихъ безъ себя никуда отпускать не долженъ кромѣ праздничныхъ дней" [366]).

Въ царствованіе же Анны Іоанновны, кромѣ ея придворныхъ пѣвчихъ, были придворные пѣвчіе и у царевны Елисаветы Петровны. Чему и какъ ихъ учили у учили ль вообще—мы не знаемъ, но извѣстно, что они принимали участіе въ спектакляхъ цесаревны Елисаветы Петровны, устраивавшихся, между прочимъ, при Смольномъ. И. Чистовичъ въ своемъ сочиненіи „Ѳеофанъ Прокоповичъ и его время" [367]) передаетъ одинъ эпизодъ, относящійся къ спектаклямъ цесаревны.

Одна комедія, пишетъ онъ, надѣлала ей непріятностей. Въ 1735 году 17 апрѣля генералъ Ушаковъ объявилъ Тайной канцеляріи, что Ея И. В. указала: „дому Ея Высочества, благовѣрной государыни цесаревны Елисаветы Петровны, регента пѣвчаго Ивана Петрова взять въ Тайную Канцелярію, и какія въ квартирѣ его есть письма и тетради и книги скорописныя и уставныя—для разсмотрѣнія всѣ забрать въ Тайную Канцелярію". Ушаковъ, на другой день, самъ пошелъ въ его квартиру.

Петрова не оказалось дома. Жена его объявила о мужѣ, что онъ съ вечера поѣхалъ при Ея Высочествѣ на загородный Ея Высочества дворъ, который близъ Смольнаго двора. Ушаковъ сдѣлалъ въ залѣ обыскъ и, запечатавъ въ найденныя бумаги, взялъ въ Тайную Канцелярію, и для взятія Петрова послалъ сержанта Семеновскаго полка Бѣляева.

Петровъ еще спалъ, когда прибылъ къ нему сержантъ для

арестованія его. По взятіи и по приводѣ его въ Тайную Канцелярію у него нашли два небольшія письма и тетрадку. Первое письмо, писанное полууставомъ, надписывалось: „о возведеніи на престолъ россійскія державы"; второе—писанное по малороссійскому, заключало въ себѣ „явленіе", въ которомъ упоминалось о принцессѣ Лаврѣ; въ тетрадкѣ писано, „о прощеніи въ нѣкоторыя пятницы и о гаданіи философскомъ".

18 апрѣля Императрица приказала отослать ихъ къ новгородскому архіепископу, поручивъ ему ихъ разсмотрѣть. Ѳеофанъ Прокоповичъ возвратилъ ихъ 5 мая съ мнѣніемъ, чтобы о первомъ письмѣ допросить: „до котораго лица то писано и пѣніемъ дѣйствовано и когда и гдѣ. Второе—часть то комедіи: гдѣ же она была, кто сочинялъ, кто принцесса Лавра и вся исторія или фабула откуда вынята". Тетрадка показалась не заслуживающею вниманія.—Въ первомъ письмѣ написано: „ни желаніе, ни исканіе, но Богъ, владѣй всѣми—Той возведется на престолъ россійскія державы. Тѣмъ сохраняема, Тѣмъ управляема, Тѣмъ и покрываема и буди въ вѣки. До котораго лица написано и пѣніемъ дѣйствовано ль и гдѣ и когда именно. Кто оное компановалъ и когда и гдѣ съ чьего позволенія". Петровъ показалъ, что это написано „къ прославленію Е. И. В., а кто оное компановалъ, того онъ не знаетъ; только въ нынѣшнемъ 1735 году, спустя съ недѣлю послѣ тезоименитства Ея Величества, цесаревна говорила ему, что на тезоименитство Е. В. во дворцѣ пѣвчіе пѣли концертъ весьма хорошій и рѣчи складныя". Петровъ обѣщалъ спросить тотъ концертъ у придворнаго регента іеромонаха Герасима, а потомъ, увидѣвшись съ нимъ, выпросилъ у него только рѣчи, потому что нотъ какъ разъ у него не было, и объявилъ цесаревнѣ. Герасимъ показалъ, „что оныя рѣчи скомпакованы и съ нихъ тотъ концертъ написанъ былъ имъ Герасимомъ ко дню возшествія Е. И. В. на престолъ, тогда и пѣтъ". Второе письмо—„явленіе" выписано изъ комедіи, составленной въ Москвѣ въ 1730 или 1731 г. фрейлиною государыни цесаревны, „что нынѣ за камеръ-юнкеромъ Петромъ Шуваловымъ, Маврою Егоровною, дочерью Шепелевою; а по чьему приказу ту комедію она сочиняла и въ какой силѣ о принцессѣ Лаврѣ написано, того онъ не вѣдаетъ; токмо признаваетъ, онъ, что о принцессѣ Лаврѣ упоминалось въ той комедіи въ образѣ богини. Означенная комедія имѣлась не малая, а именно въ той комедіи написанныя рѣчи говорены были отъ персонъ около тридцати; а означенное явленіе (Юпитеръ—богъ) было у него одного какъ во время той комедіи придетъ ему говорить, то по тому явленію онъ говаривалъ. Тѣ комедіи бывали въ домѣхъ государыни

цесаревны въ Москвѣ въ Покровскомъ и въ С.-Петербургѣ на Смольномъ дворѣ. Дѣйствіе исполняемо было при государынѣ цесаревнѣ имъ Петровымъ и другими пѣвчими, такожъ и придворными дѣвицами, для забавы государыни цесаревны; и постороннихъ, кромѣ придворныхъ, никого на тѣхъ комедіяхъ не бывало. А откуда оная комедіянская фабула вынята, того онъ не знаетъ". Чѣмъ все это окончилось—мы такъ и не знаемъ. Нужно думать что ничѣмъ.

Придворными пѣвчими, однако, не довольствовались, особенно, вѣроятно, потому, что среди нихъ отсутствовалъ женскій элементъ. Вотъ почему съ ними вмѣстѣ въ операхъ участвовали иностранные актеры и актрисы, вотъ почему въ 1756 году были выписаны въ Россію 7 дѣвушекъ камчадалокъ.

Поводомъ къ тому послужило путешествіе Беринга; Императрицу заинтересовало описаніе камчадальскихъ танцевъ и пѣсенъ, отличающихся воодушевленіемъ и оригинальностью. Вслѣдствіе этого Высочайшимъ указомъ 19 декабря 1756 г. въ Камчатку за камчатскими дѣвицами и былъ командированъ штатсъ-фурьеръ Шахтуровъ. Камчадалки, видимо, ѣхать не хотѣли, въ дорогѣ все время спрашивали, скоро-ли ихъ вернутъ обратно и только увѣщеванія, что, если онѣ будутъвести себя хорошо, ихъ скоро возвратятъ — успокаивали ихъ. Камчадале тоже были этому не рады. Такъ, мужъ одной изъ увезенныхъ женщинъ даже утопился. Шахтуровъ впослѣдствіи рапортовалъ. „Въ силу Выс. Е. И. В. именного указа, состоявшагося 756 г. декабря 19-го дня, я съ выбранными въ Камчаткѣ изъ разныхъ мѣстъ изъ тамошняго камчадальскаго рода для пѣнія по ихъ обычаю четырью дѣвками, одной женщиной итого пятью человѣки сюда въ Санктъ-Петербургъ сего 1759 году нынѣшняго теченія (мая) 24 числа на опредѣленныхъ 12 подводахъ прибылъ; слѣдуя въ пути изъ числа повелѣннаго по тяжкой болѣзни мущина одинъ, женщина одна, изъ дѣвокъ три, итого шесть человѣкъ померли..."

Здѣсь же имѣлся и реестръ вывезеннымъ камчадалкамъ.

А именно для пѣнія дѣвки:

1. Авдотья Иванова Маурская 12 лѣтъ лицемъ бѣлая, глаза и брови и волосы черные.

2. Ирина Васильева Крашенинникова 12 лѣтъ лицемъ калмыковата, глаза, брови и волосы черные.

3. Авдотья Филиппова Осмишина 16 лѣтъ—тоже.

4. Авдотья Игнатьева Брегасова 15 лѣтъ—тоже.

5. Парасковья Иванова Новограбленова 14 лѣтъ—тоже (умерла въ пути).

6. Ирина Семенова Плотникова 15 лѣтъ—тоже (умерла въ пути).

7. Любовь Васильева Колосова 17 лѣтъ—тоже (умерла въ пути).

Для присмотру женщины:

8. Авдотья Константинова Савина 24 лѣтъ, бездѣтная (ея мужъ, узнавъ, утопился).

9. Федосья Михайлова Иванова 25 лѣтъ (умерла въ пути).

М у щ и н ы:

10. Степанъ Петровъ Харунцевскій 35 лѣтъ (умеръ въ пути).

Доставка этихъ камчадалокъ въ Петербургъ сопровождалась буквально баснословными выходками со стороны Шахтурова, выходками, выяснившимися уже по пріѣздѣ его въ Петербургъ изъ показаній камчадалокъ, спутника Шахтурова—Золотарева и самого Шахтурова. Начать съ того, что онъ требовалъ у своихъ спутницъ любви и устроилъ себѣ въ дорогѣ цѣлый гаремъ изъ всѣхъ женщинъ, за исключеніемъ одной изъ нихъ, которую за сопротивленіе много билъ; побои, однако, доставались и всѣмъ остальнымъ. Нѣкоторыя изъ нихъ, впрочемъ, и до того вели распутный образъ жизни. Держалъ онъ ихъ въ рукахъ тѣмъ, что говорилъ имъ, что онѣ ѣдутъ служить у него; издѣвательству его не было конца. Такъ, у него было условлено, что, когда кто-либо изъ постороннихъ входилъ къ нему, то, по его знаку ногой, всѣ онѣ должны были падать ницъ и лежать такъ до тѣхъ поръ, пока онъ не позволитъ встать. А когда какой-то томскій купецъ, встрѣтившійся имъ по пути, вступился за одну изъ дѣвушекъ, онъ его сжегъ. Вся эта исторія по пріѣздѣ въ Петербургъ выплыла на чистую воду и комчадалокъ отдали въ смотрѣніе капитану Ивану Дороновскому; жили камчадалки въ Малой Коломнѣ въ домѣ морской команды подпоручика Волкова; что стало съ Шахтуровымъ—неизвѣстно. Неизвѣстно также, что стало съ плѣнницами—ихъ возили въ Петергофъ, но пѣли ль онѣ тамъ—неизвѣстно; неизвѣстно также, учили ль ихъ чему-нибудь и, если да, то чему именно [368]).

Существовалъ еще одинъ видъ сценическаго искусства,—это „комедія персидскаго манера“; по крайней мѣрѣ въ документахъ упоминается объ одномъ артистѣ особеннаго рода Иванѣ Лазаревѣ, называемомъ „комедіантомъ персидскаго манеря“ [369]). Прибылъ онъ въ Россію, должно быть, вмѣстѣ съ персидскимъ посольствомъ,

привезшимъ Аннѣ Іоанновнѣ въ подарокъ слоновъ. Какого рода было его мастерство, изъ документовъ не видно; но изъ того обстоятельства, что онъ обучалъ учениковъ своихъ „разнымъ штукамъ“, и что для представленій его требовались такіе предметы, какъ, напримѣръ, сабля и перчатки, можно заключить, что его представленія состояли частью въ показываніи восточныхъ фокусовъ, частью въ изображеніи разныхъ героическихъ сценъ. На такую профессію его указываютъ слѣдующія данныя. Въ сентябрѣ 1740 года Лазаревъ просилъ наградить его прибавочнымъ жалованіемъ „за обученіе, при играніи комедіи, нѣкоторымъ штукамъ“ капральской дочери и другихъ на его коштѣ [370]). Потомъ 1741 г. сентября 30 дня, по требованію его, выданы отъ Канцеляріи отъ Строеній деньги „за купленныя къ игранію комедіи персидскаго манера саблю и двѣ пары перчатокъ“ [371]). При немъ были ученики, которыхъ онъ обучалъ „разнымъ штукамъ“, Петръ Мохначевъ, вышеупомянутая капральская дочь и другіе [372]). Петръ Мохначевъ числился въ окладѣ, а прочіе не въ штатѣ [373]). Комедіантъ Иванъ Лазаревъ состоялъ въ вѣдомствѣ Канцеляріи отъ Строеній, которая отпускала на него и жалованіе, какъ денежное, такъ и хлѣбное. Денежнаго жалованія онъ получалъ по 120 руб. въ годъ изъ суммъ Соляной Конторы, съ вычетомъ по 1 коп. съ рубля на госпиталь [374]); хлѣбнаго содержанія: муки три четверти, крупъ полтора четверика; а ученикъ Мохначевъ получалъ деньгами 12 руб. въ годъ и хлѣбнаго содержанія столько же, сколько и Лазаревъ; и то и другое жалованіе отпускались имъ отъ той Канцеляріи по третямъ года [375]). Жительство имѣлъ Лазаревъ въ Третьемъ Саду, въ оранжереѣ, откуда въ мартѣ 1741 г., за недостаткомъ тамъ мѣста, Канцелярія отъ Строеній предполагала перевести его въ Италіанскій Домъ (нынѣ Екатерининскій Институтъ, Фонтанка 36), „понеже“, какъ сказано въ опредѣленіи той канцеляріи, „ему комедію въ Италіанскомъ, а не въ Третьемъ Саду играть“. Изъ этого видно, что онъ представленія свои давалъ въ Италіанскомъ Домѣ [376]). Впрочемъ въ Петербургѣ онъ оставался недолго: 1741 г. іюня 2, именнымъ указомъ, даннымъ СПБ. Соляной Конторѣ онъ прослуживъ при дворѣ только 11 мѣсяцевъ, съ 1-го сентября 1740 г. по 1-е августа 1741 года“, былъ уволенъ [377]).

Прослѣдить исторію „танцовальной Ея Величества школы“ и „школы при капеллѣ придворной“ со времени ихъ основанія до пятидесятыхъ годовъ, хотя и съ большими пробѣлами, все-таки возможно. Но съ момента основанія Императорскаго Русскаго театра, т. е. съ 30 августа 1756 года, когда все театральное хозяйство получило самостоятельное управленіе, вплоть до 1783 года,

когда былъ учрежденъ особый „комитетъ для управленія зрѣлищами и музыкою“ весь архивный матеріалъ пропалъ почти безслѣдно.

За это время произошли слѣдующія перемѣны въ театральномъ управленіи. Ввѣренное было первоначально бригадиру Александру Петровичу Сумарокову вѣданіе театромъ, въ силу Высочайшаго указа отъ 6 января 1759 года, было у него отнято и передано Придворной Конторѣ, причемъ „комедіантамъ и прочимъ, кто приономъ находится“ было велѣно „именоваться придворными“; отставка Сумарокова состоялась фактически только 13 іюня 1761 года [378]).

Управленіе театромъ съ этого времени оказалось въ рукахъ управляющаго Придворной Конторой, графа Карла Сперса; однако 12 декабря 1765 года „Дирекціи надъ Россійскимъ театромъ“ Высочайше повелѣно было быть въ вѣдомствѣ Василія Ивановича Бибикова, который въ свою очередь былъ подчиненъ Придворной Конторѣ, вѣдавшей прочіе театры. Послѣ того управленіе театромъ перешло 20 декабря 1766 года къ Ивану Перфильевичу Елагину, назначенному общимъ Директоромъ всѣхъ театровъ [379]); уволенъ онъ былъ 21 мая 1779 года, послѣ чего ему преемникомъ былъ назначенъ бывшій управляющій Россійскимъ театромъ В. И. Бибиковъ. Въ его рукахъ Дирекція находилась вплоть до учрежденія Комитета для управленія зрѣлищами и музыкою 12 іюля 1783 года.

Частая ли смѣна управленія или какія иныя обстоятельства являются причиной недостатка архивнаго матеріала, во всякомъ случаѣ въ исторіи какъ самаго театра, такъ тѣмъ болѣе и театральной школы за это время наблюдаются значительные пробѣлы.

Однако, характеръ дошедшихъ до насъ отрывочныхъ свѣдѣній позволяетъ съ полной увѣренностью утверждать, что театральная школа продолжала существовать непрерывно.

Дѣйствительно, Высочайшій указъ Придворной Конторѣ отъ 7 января 1762 года объ опредѣленіи ряда актеровъ и музыкантовъ въ придворную службу и о назначеніи имъ жалованія называетъ среди прочихъ вдову Колумбуть, которая „обрѣталась для смотрѣнія при малолѣтнихъ танцовальныхъ“ [380]), жалованіе ей въ размѣрѣ 120 рублей было опредѣлено съ 1 января 1762 года. Кромѣ того, имѣется документъ объ отпускѣ дровъ въ 1762 году, гдѣ сказано: „музыкантскимъ ученикамъ 9-ти общее всѣмъ плашныхъ 22 сажени $^{1}/_{2}$ на 50 рублей $74^{1}/_{4}$ коп.“ и къ этому затѣмъ добавлено: „флейтъ траверсистному ученику жъ Степану Рожевскому плашныхъ 2 сажени $^{1}/_{4}$ на 5 руб. $7^{3}/_{4}$ коп.“ [381]). Такимъ образомъ ясно, что какъ танцовальная школа, такъ и школа при придворной капеллѣ продолжали свое существованіе.

Подобный же отрывочный документъ позволяетъ утверждать, что продолжалось и преподаваніе драматическаго сценическаго искусства, унаслѣдованное Россійскимъ театромъ отъ шляхетнаго корпуса. 6 января 1764 года Государыня указала: „находящемся въ службѣ при дворѣ Е. И. В. золотошвеямъ Лукерьѣ и Татьянѣ Кусовымъ быть при придворномъ Россійскомъ театрѣ актрисами съ жалованіемъ по 100 рублей каждой" и велѣть „Дмитревскому обучать ихъ ролей смотря которая къ какой способна быть можетъ" [382]).

Танцовальная, драматическая и музыкальная школы существовали, однако, врозь; каждая при своемъ театрѣ. Всѣ придворные актеры жили въ то время въ казенныхъ квартирахъ; въ казенныхъ же квартирахъ жили и учащіеся съ тою лишь разницею, что полный пансіонъ отъ казны получали только малолѣтніе. Кухня ихъ сдавалась на откупъ, о чемъ свидѣтельствуетъ слѣдующее объявленіе, помѣщенное въ СПБ. Вѣдомостяхъ [383]).

„Находящихся при дворѣ Е. И. В. малолѣтнихъ танцовальныхъ учениковъ и ученицъ желающимъ довольствовать ежедневно пищею и питьемъ, и взять съ каждаго человѣка ниже 5 рублей на мѣсяцъ, явиться въ Придворной конторѣ".

Штаты, сочиненные въ 1766 году Елагинымъ въ сущности новаго ничего не даютъ. Дѣйствительно, въ примѣчаніи къ статьѣ „Опера и камеръ музыка" было сказано: „за учениковъ лучшимъ музыкантамъ платить изъ экономической суммы по разсмотрѣнію, содержа учениковъ не болѣе 8 человѣкъ. А какъ ученики, получающихъ жалованіе отцовъ дѣти, или изъ пѣвчихъ, получающихъ свое жалованіе, бываютъ, то, доколѣ они учатся могутъ содержать себя на своемъ коштѣ, а вступя въ Капеллу, получать изъ опредѣленной суммы, ибо тогда заступаютъ уже они мѣсто музыканта, составляя число оркестра". Въ статьѣ „Балеты", между прочимъ, значилось:

маленькихъ учениковъ—4	150 р.	— 600 р.
Ученицъ—4	150 „	— 600 „
При нихъ женщинѣ—1	200 „	— 200 „
	Итого	1400 р.

Точно такъ же въ статьѣ „Россійскій театръ" было опредѣлено:

„Въ прибавокъ еще на характерныя платья и для содержанія ребятъ—1130 р., а въ примѣчаніи къ ней: „изъ остальной, 1130 рублевъ, суммы обучать ребятъ обоего пола, а остатки хранить въ общей суммѣ для произведенія пенсіоновъ" [384]). По свидѣтельству Н. Греча [385]), въ это время у Дмитревскаго подъ смотрѣніемъ вос-

питывалось 3 мальчика и 3 дѣвочки, причемъ на содержаніе каждаго отпускалось по 100 руб. въ годъ. Свѣдѣнія, сообщаемыя Гречемъ, во многомъ неточны, но настоящее извѣстіе весьма правдоподобно.

Съ 1766 года какія бы то ни было данныя о существованіи театральной школы прерываются вплоть до 1782 года. Только вокругъ 1779 года сгрупировались ни на чемъ неоснованныя и совершенно неправильныя свѣдѣнія, якобы въ этомъ году по настоянію и плану В. И. Бибикова было основано театральное училище, „которое сдѣлалось разсадникомъ русскихъ актеровъ". Извѣстіе это впервые было сообщено Шаховскимъ [386]) и послѣ него повторялось огромнымъ большинствомъ историковъ театра. Тщательный просмотръ архивныхъ матеріаловъ всевозможныхъ вѣдомствъ за этотъ и ближайшіе годы явно свидѣтельствуютъ о томъ, что театральное училище существовало до 1779 года. Годъ этотъ, однако, называлcя историками, очевидно, въ виду того, что тогда основалось въ Петербургѣ обученіе сценическимъ искусствамъ дѣтей Воспитательнаго Дома, привезенныхъ изъ Москвы для театра Книпера. Отдаленность эпохи и одновременная причастность Дмитревскаго, какъ къ школѣ при Воспит. Домѣ, такъ и къ придворной дали поводъ къ ошибкѣ Шаховскаго, повторявшейся затѣмъ и другими.

Итакъ, послѣ 1766 года ближайшій документъ, касающійся театральной школы, относится къ 1782 году, когда В. И. Бибиковъ составилъ „Вѣдомость всѣмъ находящимся при спектакляхъ служителямъ кому сколько въ треть жалованья съ 1-го генваря 1782 года по 1-е число мая. А именно:

Ученики (у камеръ музыкантовъ, у скрипачей)

Петръ Кузнецовъ	40 р.	—	к.
Василій Казминъ	40 „	—	„
Иванъ Грековъ	33 „	33¼	„
Иванъ Яблочкинъ	20 „	—	„
Яковъ Розенбергъ	20 „	—	„
Карлъ Палковичъ	16 „	66½	„
Іоганъ Палковичъ	16 „	66½	„
Гаврила Араповъ	13 „	33½	„

(всего 8 человѣкъ, какъ было опредѣлено штатами 1766 года).

Фигурантки.

Надзирательница Анна Спангенбергъ . . . . 66 р. 66½ к.

(очевидно Анна Стакельбергъ „мадамъ при школѣ театральныхъ дѣвушекъ", умершая 25 октября 1783 года [387]).

Ко всемъ театрамъ принадлежащіе чины:
учитель русскаго языка и математики И. Гребен . . . . . 300 р. (очевидно Иванъ Гребенщиковъ, поступившій на службу 1 апрѣля 1781 года съ жалованіемъ 300 р. въ годъ. Въ 1782 году получалъ уже 400 р. Съ 1 января 1783 г. на него было возложено, кромѣ уроковъ математики, наблюденіе за порядкомъ преподаванія въ женскомъ отдѣленіи школы, причемъ годовой окладъ былъ увеличенъ до 800 руб. Уволенъ со службы былъ 1 іюля 1783 г. по прошенію [388]).

Ученики (живописцевъ).

Петръ Титовъ	40 р.	— к.
Иванъ Казминъ	40 „	— „
Яковъ Богдановъ	33 „	33¼ „
Иванъ Михайловъ	26 „	66½ „
Отто	20 „	— „

Краскотеры:

Ученикъ Иванъ Соловой . . . . 10 р.

Аттестуя современное состояніе театра Бибиковъ между прочимъ въ первую очередь говоритъ, что „школа заведена, безъ которой не могло бы быть ни истинной экономіи, ни талантовъ изъ русскихъ людей“ [389]).

Учрежденіе Комитета для управленія зрѣлищами и музыкою, состоявшееся 12 іюля 1783 года, положило начало исторической, такъ сказать, эпохѣ театральной жизни. Такъ, раньше всего о многомъ говоритъ самый указъ объ учрежденіи комитета; начинающіеся же со дня перваго засѣданія протоколы иллюстрируютъ театральную жизнь во всѣхъ ея подробностяхъ.

Пунктъ 16-й указа объ учрежденіи комитета гласилъ:

„Подъ вѣдѣніемъ Комитета и Директора имѣть школу, въ которой Россійскіе обоего пола, должны учиться и пріуготовляемы быть къ театру россійскому, къ музыкѣ, къ танцованію и къ разнымъ мастерствамъ при театрахъ, необходимо нужнымъ; въ семъ заведеніи надлежитъ имѣть предметомъ, чтобы не только свой театръ изъ нихъ наполнять, но дабы со временемъ достигнуть во всѣхъ мастерствахъ по театрамъ нужныхъ замѣны иностранцовъ своими природными“ [390]).

Этотъ пунктъ, какъ и почти всѣ прочіе, ничего новаго не учреждалъ, опредѣлялъ только компетенцію комитета и узаконялъ существовавшій и до того порядокъ вещей. Засѣданія Комитета начались 20 іюня 1783 года. Въ виду того, что театральное дѣло

до тѣхъ поръ велось крайне безпорядочно, одной изъ первыхъ заботъ комитета было приведеніе его въ систему, вотъ почему 24 апрѣля онъ и постановилъ распредѣлить между отдѣльными членами смотрѣніе частей; „школы, при театрѣ находящіяся" при этомъ достались Петру Александровичу Соймонову [391]). Редакція этого протокола подтверждаетъ справедливость того, что танцовальная, музыкальная, драматическая и декоративная школы существовали при театрѣ самостоятельно и врозь. Въ ближайшемъ затѣмъ засѣданіи, состоявшемся 29 октября, Соймоновъ прочиталъ членамъ комитета „штатъ, сочиненный имъ для находящейся при театрѣ Школы, который и былъ утвержденъ. На первое обзаведеніе было положено отпустить потребное число денегъ, не включая въ число штатной суммы, а впредь выдавать оныя, сообразно сему штату равномѣрно, и ученье какъ мальчиковъ, такъ и дѣвушекъ, расположить по приложенной при штатѣ запискѣ, за чѣмъ стотрѣніе принялъ на себя Соймоновъ; ему было позволено изъ опредѣленныхъ денегъ брать изъ одной въ другую только бы штатной суммы не превосходило, причемъ Комитетъ опредѣлилъ учреждаемаго надъ учениками и ученицами гофмейстера (эконома) снабдить, для записи прихода и расхода штатной годовой суммы, шнурованною книгою" [392]).

Такимъ образомъ, соединеніе отдѣльныхъ школъ произошло по иниціативѣ Соймонова и въ силу составленнаго имъ и утвержденнаго 29 октября 1783 года штата. Съ этого момента школа вступила въ новую фазу своей жизни, продолжавшуюся, впрочемъ, очень недолго. Соединеніе всѣхъ частей школы, въ виду скопленія учащихся, повлекло за собою съ одной стороны переѣздъ въ другое болѣе обширное помѣщеніе, а съ другой, къ возможному сокращенію числа воспитанниковъ интерновъ. 11 января 1784 года было комитетомъ постановлено: „для отвращенія неудобствъ, изъ великой тѣсноты въ здѣшнемъ корпусѣ, въ Школѣ мальчиковъ и дѣвушекъ театральныхъ, происходящихъ" нанять домъ портного Вейнкера, что въ Садовой улицѣ и перевести туда школу изъ дома Лейбъ Кампанскаго Корпуса, гдѣ она помѣщалась раньше [393]); переѣздъ школы въ этотъ домъ, однако, не состоялся и 16 апрѣля нанятъ былъ для этого каменный домъ надв. сов. Зейдлера въ Литейной части, въ первомъ кварталѣ, подъ № 17 [394]); послѣ этого училище помѣщалось въ домѣ Кезе, а 4 августа 1789 года оно было переведено въ новый домъ камердинера двора Е. И. В. Медвѣдева; въ 1796 году школа мальчиковъ помѣщалась въ домѣ Волкова; мѣстоположеніе этихъ домовъ изъ дѣлъ неизвѣстно.

На ряду съ расширеніемъ помѣщенія, по докладу Соймонова,

28 декабря 1783 года, Комитетъ постановилъ „театральныхъ мальчиковъ, за излишнихъ признанныхъ, роздать тѣмъ мастерамъ, коихъ искусству они первоначальное образованіе уже имѣютъ, а именно: къ музыкантамъ: Александра Каратыгина, Александра Хомутова, Михаила Маркова, Федора Югова, Константина Блинкова, Петра Мягкаго, Ивана Григорьева, Илью Завьялова, Дмитрія Федотова и Дмитрія Соболева; и къ парикмахерамъ отдать: Александра Іевлева, Ивана Тимофеева, Евсевія Бодраго, Ивана Жданова и Петра Курочкина". Жалованья было постановлено имъ производить по 50 р. въ годъ [395]). Однако вскорѣ же, а именно 11 апрѣля 1784 года было рѣшено взять музыкантскихъ учениковъ обратно, такъ какъ въ виду разбросанности „изъ того великія неудобства происходили" [396]); что же касается учениковъ парикмахерскихъ, то они были у парикмахеровъ оставлены [397]). Такимъ образомъ, не успѣли отдѣльныя части школы соединиться, какъ ихъ разрознили вновь; 2 апрѣля 1789 года часть музыканскихъ учениковъ, а быть можетъ и всѣ, была отдана снова къ музыкантамъ. При этомъ, были отданы: Скрипачу Горну для обученія на скрипкѣ Осипъ Краснояровъ, Алексѣй Еринъ, Иванъ Пицкаръ и Иванъ Мѣшковъ; на віолончели—Иванъ Алопинъ, на альтѣ—Иванъ Ивановъ—съ платою за ученіе каждаго по 50 р. въ годъ, кромѣ того имъ выдавалось каждому на содержаніе по 80 р., на струны по 4 р. и дровъ 12 саженъ въ годъ. Кларнетисту Карлу Манштейну для обученія на кларнетѣ Петра Камчатникова и Василія Перлова; при этомъ за ихъ обученіе ему платилось по 60 р., на содержаніе выдавалось по 80 руб., на инструменты по 2 руб. и дровъ 6 саж. Флейтраверсисту Михелю—Федора Манупилова и Матвѣя Степанова; валторнисту Габерцателю—Семена Строганова и Якова Андреева; наконецъ, фаготисту Зелинье—Василія Андреева и Михаила Колосова—всѣхъ ихъ на тѣхъ же условіяхъ [398]). Отдача музыкантскихъ учениковъ на содержаніе къ музыкантамъ повторяясь все чаще и чаще составляетъ характерное въ концѣ XVIII в. для театральной школы явленіе и одно время увлекло Дирекцію настолько, что была сдѣлана попытка раскассировать всю школу. Такъ, 21 августа 1795 года былъ уволенъ отъ службы камердинеръ при дѣвушкахъ Семенъ Андреевъ въ виду того, что „нынѣ та Школа по разнымъ мѣстамъ раздѣляется" [399])

Что школа была дѣйствительно раскассирована видно изъ того, что Дмитревскому, обучавшему дѣтей декламаціи и акціи, для разъѣздовъ „по школамъ" на уроки, выдавались деньги для найма лошади и экипажа. Въ этомъ же 1795 году 22 августа, между прочимъ, были отданы двѣ воспитанницы Анна Контоніи и Евгенія

Желова—къ танцовщику Ивану Вальберху, воспитанница Аграфена Макаева—къ фигуранту Дмитрію Макаеву и пѣвицы Авдотья Пименова и Пелагея Пожарская къ учителю Сапіенцу [400]); а 5 іюля 1796 года театральнаго воспитанника Прокофія Максимова препоручили, для обученія пѣнію, содержателю италіанской труппы Астаритѣ. Что же касается воспитанницъ и воспитанниковъ танцовальныхъ, то они составляли, обыкновенно, двѣ школы, причемъ во главѣ каждой изъ нихъ состояло особое лицо—надзирательница и надзиратель. Обязанности этихъ послѣднихъ были очень разнообразны: то имъ приходилось слѣдить исключительно за ихъ поведеніемъ и обученіемъ, то они совмѣщали въ себѣ обязанности и экономовъ, то, наконецъ, содержаніе дѣтей отдавалось имъ на откупъ; при этомъ въ одномъ случаѣ они должны были ихъ только кормить, а экипировка поступала отъ Дирекціи, въ другомъ—они должны были ихъ и одѣвать. Такой порядокъ вещей прекратился только 1 іюня 1800 года съ учрежденіемъ должности инспектора Школы.

Итакъ, соединивъ до сихъ поръ разрозненныя школы сценическихъ искусствъ Комитетъ не замедлилъ позаботиться и объ упорядоченіи образовательной и хозяйственной сторонъ училища. Раньше всего постановленіемъ отъ 11 ноября 1783 года, какъ „нужнѣйшая", мѣра „для лучшаго во всемъ порядка, какъ то—въ ученіи и прочемъ содержаніи" былъ опредѣленъ въ надзиратели къ мальчикамъ иностранецъ Яковъ Мейкъ, а къ дѣвушкамъ, на мѣсто умершей мадамы Анны Стакельбергъ, въ надзирательницы иностранка Клермонтъ съ жалованіемъ 250 и 200 р. въ годъ. Мейку сверхъ того поручалась должность эконома. Обоимъ имъ были даны наказы, какимъ образомъ должны они должности свои исправлять [401]). Прослужили они, однако, не долго; Мейкъ былъ замѣненъ 18 января 1784 года бывшимъ капельдинеромъ Дмитріемъ Васильевымъ, а Клермонтъ 11 апрѣля того же года—иностранкой Іуліанной Норстремъ. Но кромѣ надзирательницы, надзирателя и эконома, у дѣтей былъ цѣлый штатъ преподавателей.

Такъ, грамотѣ дѣвушекъ учила уволенная отъ россійскаго театра актриса Марфа Троицкая [402]), опредѣленная къ нимъ 1 декабря 1783 года; мальчиковъ грамотѣ училъ съ 1 апрѣля 1781 года Иванъ Гребенщиковъ, преподававшій имъ и ариѳметику съ 1 января 1783 г. „Дикламаціи и дѣйствію" училъ дѣтей обоего пола инспекторъ россійской труппы Иванъ Афанасьевичъ Дмитревской съ 7 марта 1784 года [403]). Танцованію—съ 1 ноября 1784 года учитель изъ италіанцевъ Іосифъ Канціани [404]).

Музыкѣ на клавикордахъ—клавикордный мастеръ Іоганъ Прачъ съ 1 декаб. 1784 г. [405]).

Пѣнію дѣтей училъ италіанецъ Антоній Сапіенцъ съ 28 декабря 1783 г. [406]); въ виду того, однако, что послѣдній „при экзаменахъ въ наставленіяхъ усмотрѣнъ не совершенно свѣдующимъ" его Высочайшимъ указомъ отъ 12 іюля 1785 года смѣстили [407]) и замѣнили нѣкимъ Монарелли [408]), но 31 мая 1786 года и его уволили за ненадобностью.

Французскому языку дѣтей училъ Карлъ Пальміе съ сентября 1782 года; но какъ было усмотрѣно комитетомъ 29 декабря 1783 г. „что ученики, обучающіеся французскому языку, въ теченіи 16 мѣсяцевъ нималаго успѣха не оказали и ни одинъ изъ нихъ не только говорить, но и читать порядочно не умѣетъ, чему причиною лѣность и непорядочное ученіе учителя", то и было опредѣлено за лѣнность и нерадѣніе послѣдняго уволить. Вмѣсто него 16 февраля 1784 года былъ принятъ бывшій содержатель частнаго театра сначала въ Петербургѣ, а затѣмъ въ Москвѣ, италіанецъ Джіованни Локателли. Кромѣ французскаго языка онъ преподавалъ имъ и италіанскій [409]). 22 апрѣля 1785 года, однако, онъ умеръ и былъ замѣненъ 30 апрѣля двумя учителями: французомъ Яковомъ Преденье и италіанцемъ Галли [410]). Вскорѣ выяснилось, что Преденье занимается безо всякаго прилеженія, „а черезъ то учащіеся употребляютъ время вмѣсто ученія въ празности", почему онъ и былъ 8 сентября уволенъ [411]); немного погодя былъ уволенъ и Галли [412]).

Что касается, наконецъ, обученія дѣтей инструментальной музыкѣ, то кромѣ именъ учителей, къ которымъ дѣтей отдавали на руки, въ дѣлахъ Дирекціи упоминаются еще скрипачъ Григорій Поморскій и валторнисты Игнаціусъ и Іосифъ Гамеры [413]).

При училищѣ былъ также свой врачъ, нѣкто Станиславъ Эли, смѣненный въ 1784 году лѣкаремъ Фикомъ [414]).

Въ 1786 году былъ составленъ Комитетомъ дошедшій до насъ списокъ актеровъ и служащихъ при Дирекціи; называемый имъ наличный штатъ училища нѣсколько рознится отъ того, который приведенъ выше, и на основаніи его приходится добавить: фигуранта Андрея Серкова,—служившаго при школѣ безъ контракта съ 18 марта 1760 года и живописца Федора Алексѣева, также безъ контракта съ 1 января 1779 года. Съ другой стороны, въ этомъ спискѣ вовсе не упомянуты учителя: инструментальной музыки, русскаго языка, ариѳметики, декламаціи и на клавикордахъ; что касается послѣдняго, то, возможно, что въ моментъ составленія списка онъ уже не служилъ, такъ какъ 10 сентября былъ принятъ учителемъ пѣнія и игры на клавикордахъ нѣкій италіанецъ Борги, ибо „при училищѣ таковаго учителя теперь не состоитъ" „съ тѣмъ, чтобы оный Боргій непремѣнно въ каждую недѣлю давалъ

свои лекціи по три раза". Послѣ 1786 года въ педагогическомъ персоналѣ училища происходили слѣдующія перемѣны. Экономъ Дмитрій Васильевъ былъ смѣненъ, когда — неизвѣстно, но во всякомъ случаѣ ранѣе 1791 года, Дмитріемъ Каратыгинымъ, уволеннымъ въ свою очередь 25 іюня этого же года. Очевидно, въ теченіе всего этого времени экономъ совмѣщалъ въ себѣ и обязанности надзирателя за воспитанниками. Самостоятельный же надзиратель появился только съ 1 января 1795 года; имъ былъ актеръ россійскаго театра Сергѣй Рахмановъ; Рахмановъ, въ свою очередь, былъ смѣненъ 1 марта 1798 года бывшимъ учителемъ театральнаго училища и фигурантомъ изъ солдатскихъ дѣтей, коллежскимъ регистраторомъ Герасимомъ Клишкинымъ. Въ 1799 году этотъ послѣдній исправлялъ также обязанности эконома, а въ 1800 году помогалъ балетмейстеру Вальберху въ обученіи воспитанниковъ танцамъ. Что же касается надзирательницы Іюліаны Нордштремъ, то она была 31 мая 1791 года уволена по прошенію и въ этомъ же году 9 іюля была принята жена регистратора Марія Давыдовна Шиллингъ [115]). Эту послѣднюю 16 іюля 1792 года смѣнила Марія Францевна Казасси, опредѣленная къ воспитанницамъ „для лучшаго во всемъ въ школѣ порядка". Съ 1 марта 1798 г. должность эта перешла къ Клишкиной. 1 марта 1800 года, наконецъ, была утверждена должность инспектора училища и имъ былъ назначенъ нѣкто Демортье. Учителя грамоты Троцкая и Гребенщиковъ были уволены: первая—1 января 1785 года, второй—1 іюля 1785 года и кто ихъ замѣнилъ неизвѣстно, но въ теченіе 9-ти мѣсяцевъ до мая 1796 года грамотѣ обучалъ воспитанницъ и воспитанниковъ во всѣхъ театральныхъ школахъ россійскаго придворнаго театра актеръ Василій Рыкаловъ; онъ же съ 1-го апрѣля 1796 г. преподавалъ малолѣтнимъ „начальныя правила акціи"; 1 іюля 1800 года учителемъ русскаго языка поступилъ въ училище титулярный совѣтникъ Александръ Назарьевъ.

Продолжала ли преподаваться ариѳметика—неизвѣстно, но въ росписаніи уроковъ 1792 года она не упоминается.

Декламацію и акцію продолжалъ преподавать Дмитревскій, которому въ 1787 году былъ предоставленъ „для разъѣзда по обученію при театральныхъ школахъ воспитанниковъ и воспитанницъ декламаціи" экипажъ и лошадь. Одно время онъ, вѣроятно, покидалъ школу и его замѣнялъ временно Алексѣй Поповъ, но 27 октября 1791 года вмѣстѣ съ обязанностями главнаго при зрѣлищахъ режиссера ему было поручено „надзираніе и порядочное учрежденіе Школы".

Танцованіе съ 1 октября 1794 года перешло къ окончившему

недавно училище танцовщику и солисту Ивану Вальберху. Въ 1799 году, вѣроятно, въ помощь ему съ дѣтьми занимался танцовщикъ Гульельми.

Пѣніе съ 16 сентября 1797 года преподавалъ Евсигней Фоминъ; а съ 1 октября 1790 г. наиболѣе успѣшные ученики завершали свое пѣвческое образованіе у Винцента Мартенъ (Мартини); оставилъ онъ службу въ 1794 году; съ 1 мая 1800 года музыкѣ и пѣнію дѣтей училъ капельмейстеръ придворной капеллы Степанъ Ивановичъ Давыдовъ.

Италіанскій языкъ съ 1 марта 1781 года по 10 марта 1789 года преподавалъ нѣкто Юліанъ Феветти, а съ 21 марта 1789 года по 31 декабря 1791 года—Абати Чезари; французскій языкъ—Гальяръ, но съ какого времени неизвѣстно и Рикаръ съ 1 октября 1798 года.

Наконецъ, инструментальную музыку преподавали: Гриммъ и Турекъ съ 1787 г. и Левъ Ершовъ съ 1 октября 1794 года.

Интересно, что ко всѣмъ мастерствамъ и ремесламъ въ придачу—такъ какъ дѣтей учили декоративной живописи, парикмахерскому, портняжному и др. ремесламъ—въ маѣ 1800 года было рѣшено ввести еще обученіе воспитанницъ дѣланію цвѣтовъ, модному мастерству и вышиванію, очевидно, какъ искусствамъ нужнымъ на сценѣ [416]).

Обратимся теперь къ тѣмъ положеніямъ, которыя нормировали жизнь театральнаго училища.

Первымъ положеніемъ о театральномъ училищѣ являются: проэктъ „Танцовальной Е. И. В. школы", составленный въ 1737 году Ланде и указъ объ учрежденіи „Школы при придворной капеллѣ" 1740 года. Послѣ того вплоть до штатовъ Елагина, относящихся къ 1766 г. никакихъ новыхъ положеній не выходило и танцовальное искусство преподавалось такъ или иначе въ зависимости лишь отъ тѣхъ или иныхъ случаевъ. Елагинскіе штаты ничего новаго въ это дѣло не внесли и только опредѣлили смѣту театральнаго образованія. Указъ объ учрежденіи „Комитета для управленія зрѣлищами и музыкою" 1783 года въ 16-мъ пунктѣ, касающимся школы, очень лаконичен и является не болѣе, какъ общимъ мѣстомъ. Ближайшій послѣ того планъ организаціи театральной школы относится къ 28 іюля 1792 года; онъ былъ предложенъ князю Юсупову супругами Казасси, которые брали себѣ на откупъ содержаніе танцовальныхъ дѣвушекъ. Планъ былъ таковъ:

„Воспитанники театральные, всѣ вообще, должны учиться музыкѣ, танцовать, по русски порядочно писать и читать, также, если заблагоразсудиться и по французски. Училище таковое можетъ быть полезно Дирекціи, о чемъ предложить честь имѣю,—мы сами

были такъ воспитаны. Всѣ обучаются музыкѣ и танцовать и нѣкоторые, по способности, обучались пѣть и искусству актера—и такимъ образомъ съ небольшимъ 40 чел. состовляли цѣлую труппу. Оное было такъ: если кто изъ воспитанниковъ занималъ роль въ комедіи или въ оперѣ и послѣ каждыхъ долженъ быть балетъ, то, переодѣвшись, онъ и въ балетѣ танцуетъ; если же онъ не занятъ былъ нынѣшній спектакль ни въ комедіи, ни въ балетѣ, въ такомъ случаѣ онъ играетъ въ оркестрѣ на томъ инструментѣ, на которомъ обучался,—и такимъ образомъ заняты они будутъ всегда. И такъ, разсудите: если воспитанникъ обучался искусству актера и найдется неспособнымъ, то можетъ быть, будетъ изрядно танцовать; если же онъ и тутъ не успѣетъ, то ужъ конечно, онъ будетъ музыкантъ;—и такимъ образомъ можетъ Дирекція дойти до того, что будетъ воспитывать въ школѣ не понапрасну и кто, конечно, выйдетъ на жалованье порядочный человѣкъ, а не повѣса, потому что во время бытности своей онъ въ Училищѣ почти не имѣлъ празднаго времени. И для того поутру должны всѣ воспитанники обучаться по русски два часа, потомъ танцовать два часа, послѣ обѣда музыкѣ два часа и искусству актера два же часа, а празное время можетъ быть имъ также полезно, потому что они, по охотѣ, будутъ между собою играть симфоніи или что нибудь другое, а иногда и погулять можно: а какъ они меньше праздны, то меньше и замысловъ худыхъ будетъ. И такъ, какъ бы учители могли ходить, и чтобъ не всякій день въ одни часы ходили учители, можно сдѣлать таблицу, которую при семъ и прилагаю. На все же оное не болѣе будетъ выходить, какъ и теперь, но будетъ порядокъ совершенно. А чтобы оно всегда порядкомъ шло, то Дирекція можетъ посылать иногда нечаянно въ оное Училищѣ осмотрѣть, каково, и порядочно ли ихъ содержатъ, и ходятъ ли учители порядочно въ свои классы; а надзиратель, который ихъ содержитъ, долженъ каждый мѣсяцъ рапортовать, сколько и какой учитель классовъ своихъ прогулялъ. А посылать нечаянно смотрѣть такъ, напримѣръ: ежели господинъ баронъ Ванжура нынѣ, а въ другой разъ можете другого, кого заблагоразсудить изволите; и такимъ образомъ можно порядокъ завести единожды и на всегда, а содержаніе все одно и не прибавится. Если же, чего воспитанники знать не должны, изъ нихъ кто неспособенъ найдется въ сихъ наукахъ, то таковой, по крайней мѣрѣ будетъ умѣть хорошо читать и писать,—такъ можно помѣщать оныхъ на такія мѣста, если они порядочнаго поведенія, напримѣръ: въ контору для письма, въ нотные кописты и прочія должности. Если кто, напримѣръ, въ оныхъ должностяхъ бралъ жалованья 300 руб., а воспитанникъ будетъ опредѣленъ на такое мѣсто,—то

ему на первый случай не должно дать такого жалованья, можно половину, а если онъ порядочно послужитъ, то тогда можно ему нѣсколько прибавить; тако жъ и тѣхъ, которые будутъ успѣвать, не должно ихъ талантъ на первый случай возвышать много, потому что онъ, забывшись, будетъ о себѣ думать много, что вы можете усмотрѣть и нынѣ". Сюда же была приложена слѣдующая таблица росписанія занятій.

Дни	Русск. учит.	Танцмейст.	Музыка.	Иск. актера.	По франц.
Понед.	9—10	11—12	3—4	5—6	7—8
Втор.	11—12	9—10	5—6	3—4	
Среда.	3—4	5—6	9—10	11—12	
Четв.	5—6	3—4	11—12	7—8	9—10
Пятн.	7—8	9—10	3—4	5—6	
Суб.	11—12	5—6	9—10	7—8	7—8

Планъ, предложенный Казасси былъ апробованъ кн. Юсуповымъ „во всѣхъ пунктахъ" и приведенъ въ исполненіе. Число воспитанницъ при этомъ опредѣлялось 14-тью. Одобривъ, такимъ образомъ, проэктъ Казасси, кн. Юсуповъ утвердилъ и подробное „годовое положеніе для содержанія воспитанницъ одеждою и другими потребностями". Оно заключало въ себѣ слѣдующее.

Румянъ на каждаго человѣка по одной табакеркѣ въ мѣсяцъ, а всѣмъ 168 таб.×25 к.	42 р.	— к.	
Помады для всѣхъ 100 банокъ×10 к.	10 „	— „	
Пудры по 20 фунтовъ въ мѣсяцъ 240 ф.×8	19 „	20 „	
Булавокъ большихъ и среднихъ въ мѣсяцъ 250, а на годъ, 3000 фунт. 100 шт. ×50 к.	15 „	— „	
Булавокъ малыхъ по одному фунту съ половиною въ мѣсяцъ 16 ф.×90	14 „	40 „	
Шпилекъ и иголокъ	12 „	— „	
Гребней для чески волосъ тупейныхъ 100×7 к. . . .	7 „	— „	
Гребней для чески волосъ частыхъ 6×40	2 „	40 „	
Свѣчъ сальныхъ, маканыхъ на зимн. 7 мѣсяц. 7 пуд.× ×5 р, 20 к.	36 „	40 „	
Мыла по 1 пуду въ мѣсяцъ 12×4 р. 30	51 „	60 „	
Крахмалу по 10 фунтовъ въ мѣсяцъ 120 ф.×8 . . .	9 „	80 „	
Синяго камня 1 ф.×2 р. 50 к.	2 „	50 „	
Тесемокъ и узенькихъ лентъ	5 „	— „	
Нитокъ для шитья и починки бѣлья 6 фунт.×1 р. 50 к.	9 „	— „	
Башмаковъ изъ шелков. матеріи тѣмъ, когда занимаются должностями въ театрѣ 168 паръ×2 р. 40 к.	235 „	20 „	
Кожаныхъ по 2 пары въ мѣсяцъ 336 паръ×65	218 „	40 „	
Холста на рубахи каждому человѣку на 5 по 5 арш., а всѣмъ 490 арш. съ шитьемъ по 25	122 „	50 „	

Холста на простыни каждой по 2, а всѣмъ 14 280 арш. 15	42 р. — к.
Миткалю на 2 круглыя платья каждому человѣку съ шитьемъ на 15 р., а всѣмъ 14	210 „ 00 „
Полуситца на сюртуки и юбки съ шитьемъ на каждую дѣвушку 12 р. 60 к., а всѣмъ 176 р. 40 к.	386 „ 70 „
Штановъ холстинныхъ по 4 перемѣны въ годъ 56 шт.×60	33 „ 60 „
Чулокъ шелковыхъ для надѣванья тѣмъ, кои занимаются должностями въ театрѣ 30 паръ×2 р. 50 к.	75 „ 00 „
Чулокъ нитяныхъ по 4 пары каждой, а всѣмъ 56 съ починкой 70	39 „ 20 „
Платковъ шелк. и кисейн. 28×2	56 „ 00 „
„ носовыхъ 28×15	4 „ 20 „
Перчатокъ замшевыхъ 28×65	18 „ 20 „
Холста на скатерти салфетки, въ дополненіе къ старымъ	15 „ — „
На исповѣдь по 50 к. каждый	7 „ 00 „
Сверхъ того на покупку бумаги для письма и завивки волосъ также мѣдной, желѣзной, каменной и деревянной посуды, съ починкою, и другія мелочныя потребности	51 „ 20 „
Всего на годовое содержаніе по сту по десяти рублей на каждаго человѣка, а на всѣхъ 14	1540 „ — „

Что же касается положенія о воспитанникахъ, оно нѣсколько запоздало относительно положенія о воспитанницахъ и относится къ 1 сентября 1794 года „Опредѣленіе, заключающее въ себѣ подробное распоряженіе, какимъ образомъ питомцы мужскаго пола должны быть отнынѣ и впредь содержаны въ Школѣ“, заключало въ себѣ 17 §-овъ.

1.

Музыканскія ученики, находившіеся у камеръ музыканта Горна, числомъ 10 чел., должны соединены быть въ одно мѣсто съ танцовальными учениками, кои теперь находятся въ смотрѣніи у актера Рахманова и коихъ число 7 чел., всего 27 чел.

2.

Всѣ сіи ученики должны содержаны быть одинаковымъ образомъ—въ порядкѣ и въ ученіи. Смотря по способностимъ, къ чему какой ученикъ склоненъ, они должны всегдашнее упражненіе имѣть: 1) иные въ музыкѣ; 2) другіе въ танцованіи; 3) всѣ вообще въ россійскомъ языкѣ, чтобъ умѣли читать и писать; 4) также, для усовершенія своего въ россійскомъ штилѣ и для препровожденія времени, обязаны они заниматься представленіемъ комедіи и балетовъ.

3.

Кромѣ службы, когда ученики потребуются въ театры, или въ придворные балы, или пробы, должны быть во всякое время заняты помянутыми классами, какъ имъ сіе въ таблицѣ ихъ наукъ предпишется.

4.

Надзиратель, которому ученики ввѣрены будутъ, долженъ быть обязанъ письменнымъ контрактомъ во всѣхъ нужныхъ для сего учрежденія статьяхъ; а наипаче въ томъ, чтобъ онъ всякое возможное стараніе приложилъ, какъ въ смотрѣніи за поведеніемъ учениковъ такъ и въ порядочномъ ихъ содержаніи, а болѣе всего въ наукахъ.

5.

Дирекція опредѣляетъ на каждаго изъ сихъ учениковъ по сту по тридцати по два рубля въ годъ на содержаніе. За сіи деньги надзиратель обязуется ученикамъ доставлять во весь годъ: пристойную, но сытную пищу, питье, обувь,—какъ то сапоги, всякіе башмаки, шитье бѣлья, пудру, помаду, румяна, нужныя во всякое время свѣчи, писчую бумагу, перья, струны и пищики, посуду кухонную и столовую, скатерти и салфетки, починку штановъ, бѣлья, нитяные чулки, но не шелковые, кои должны быть казенные, мытье и бѣленье половъ, по временамъ баню, слугъ и служанокъ; однимъ словомъ надзиратель доставляетъ ученикамъ все, къ содержанію принадлежащее.

6.

Кромѣ всякаго носильнаго платья, трехъ рубахъ, трехъ косынокъ, трехъ носовыхъ платковъ и кромѣ кроватей, постелей, простыней, подушекъ и одѣялъ, которыя отъ Дирекціи, смотря по обстоятельствамъ, въ годъ или болѣе времени дѣлаться должны.

7.

Изъ сего слѣдуетъ, что на содержаніе всѣхъ 27 учениковъ, полагая въ мѣсяцъ на каждаго по 11 руб., а въ годъ по 132 руб., Дирекція издерживать будетъ ежегодно 3564 руб.

8.

Что же касается до платья, бѣлья и постелей, то Дирекція полагаетъ на каждаго ученика въ годъ по 30 руб., что составитъ восемьсотъ десять руб.—810 руб.

9.

Надзиратель, къ симъ ученикамъ опредѣленный, долженъ за всѣми казенными вещами, ученикамъ отданными, смотрѣть не дремлющимъ окомъ и во всемъ отдавать отчетъ Дирекціи.

10.

Сверхъ того полагается для сей Школы въ годъ натурою 45 саженъ дровъ на 100 руб.

11.

Учители школы должны быть слѣдующіе:

1) Учитель танцевъ, который, какъ сихъ мальчиковъ, такъ и дѣвушекъ, въ Школѣ у Мадамы Казассіи танцамъ обучать станетъ, долженъ получать жалованье—300 руб.

2) Учители музыки, кои на разныхъ инструментахъ обучать мальчиковъ будутъ, получаютъ въ годъ—350 руб.

3) Учитель рос. языка для всѣхъ мальчиковъ и дѣвушекъ—150 руб.

4) Учитель акціи для дѣвушекъ и мальчиковъ вообще—300 р. Вся сумма на содержаніе мужской школы простираться будетъ въ годъ—5574 руб.

12.

Опредѣленную сію сумму производитъ Дирекція изъ спектакольной суммы.

13.

Всѣ учители, опредѣленные въ Школахъ, должны отъ надзирателей обоего пола на тѣ часы, въ кои обучать обязаны, брать за каждый разъ билеты и по симъ билетамъ получать плату изъ Конторы; а ежели въ теченіи года полнаго жалованья билетами не заслужатъ, то пусть пеняютъ на свое нерадѣніе, ибо сверхъ билетовъ, въ цѣну положенной платы не получатъ.

14.

Сборъ первыхъ чиселъ каждаго мѣсяца долженъ быть употребленъ на содержаніе сей Школы, а ежели оный будетъ недостаточенъ, то добавляется мѣсячная на Школу сумма изъ другого спектакля.

15.

Ежели музыканскіе изъ школы ученики будутъ требоваться въ клобы, или въ партикулярные, но не низкіе балы, то надзирателю ихъ дается право ихъ отпускать, но получаемыя за то деньги не себѣ брать, но раздѣлять на трудившихся учениковъ, или покупать имъ нужныя вещи.

16.

Ежели музыканскіе ученики будутъ наниматься писать всякія ноты для посторонныхъ людей, то сіе имъ надзиратель долженъ позволять, но пріобрѣтаемую прибыль также раздѣлять тѣмъ ученикамъ, которые въ писаніи нотъ трудились.

17.

Лучшихъ музыканскихъ, танцовальныхъ и актерскихъ учениковъ опредѣлять тотчасъ на порожнія мѣста, съ прибавкою, по достоинству, жалованья, но они могутъ оставаться еще въ Школѣ, платя свое содержаніе и продолжая свое искусство, а прочія деньги подъ присмотромъ надзирателя и Театральной Конторы употреблять на себя или на сродниковъ. Присмотръ за всѣмъ симъ распоряженіемъ имѣть господину Дмитревскому" [417]).

Оба эти положенія и дѣйствовали на всемъ остальномъ протяженіи XVIII столѣтія и только директоръ Императорскихъ Театровъ Л. Нарышкинъ 13 мая 1800 года увеличилъ количество учащихся до 50-ти человѣкъ обоего пола [418]). Какъ видно, положенія о воспитанникахъ опредѣляло ихъ жизнь самымъ детальнымъ и всестороннимъ образомъ. Одно только обстоятельство не нашло здѣсь себѣ мѣста: это отдача наиболѣе успѣшныхъ послѣ выпуска изъ школы „для довершенія" или къ лучшимъ изъ музыкантовъ или къ спеціально приглашаемымъ балетмейстерамъ. Такая мѣра была вызвана большими успѣхами учащихся.

Такъ напримѣръ, 26 февраля 1784 года Комитетъ, усмотря въ воспитанникахъ Школы „великія расположенія къ танцованію и полагая, что съ попеченіемъ о семъ со временемъ можно будетъ обойтись безъ чужестранныхъ танцоровъ, призналъ за благо, какъ для Школы, такъ и для зрѣлищъ, принять въ службу такого человѣка, который бы соединялъ въ себѣ нужные таланты для довершенія воспитанниковъ въ танцованіи и постановленіи оныхъ въ такое положеніе, чтобъ они замѣнили чужестранныхъ. Г-нъ Канціани, исполняя черезъ нѣкоторое время должность съ большимъ успѣхомъ такъ, что учащіеся оказали великіе успѣхи, то вслѣдствіи сего Комитетъ постановилъ принять его на службу въ театръ" и т. д. [419]).

А успѣхи театральныхъ учениковъ были велики настолько, что ихъ очень часто занимали въ театрахъ какъ въ балетахъ, такъ и въ драматическихъ представленіяхъ, о чемъ свидѣтельствуетъ докладъ Соймонова и Храповицкаго [420]). Чаще всего, вѣроятно, въ данномъ случаѣ прибѣгали къ выпускнымъ.

Что касается выпуска изъ театральнаго училища, онъ производился, обыкновенно, вслѣдствіе заявленія самого учащагося, что

онъ воспитавшись при оной Театральной Школѣ пріобрѣлъ уже достаточныя познанія въ избранной имъ спеціальности [421]) и проситъ въ силу этого о выпускѣ его изъ училища на службу. Подобныхъ заявленій сохранилось въ архивѣ нѣсколько. Такъ, напримѣръ, 19 январи 1789 года танцовальный ученикъ Дмитрій Сычевъ писалъ на имя Директора театровъ слѣдующее „покорнѣйшее прошеніе".

„Я нижайшій услыша отъ прочихъ театральныхъ служителей дѣланныя вами имъ милостивыя благодѣянія, то и я осмѣлясь вашего превосходительства утрудить просьбою, нахожусь я въ Училище съ 1780 года на казенномъ иждивении обучаясь, что и продолжалъ со всякимъ стараніемъ и прилежностью, восемь летъ и безъ всякихъ пороковъ. А какъ я нынѣ уже всовершенныхъ летахъ и помощію всевышняго обучась танцовальному и бываю употребляемъ для зрѣлища въ театрахъ. Передъ лицемъ Ея Величества и честной публики въ разныхъ сочиняемыхъ балетмейстерами господиномъ Канціаніемъ и господиномъ Пиккомъ, балетахъ въ чемъ можетъ о моемъ искусствѣ господинъ Канціани одобрительно представить аттестатъ, то и припадая къ стопамъ вашего превосходительства объ ще съ моею родительницею, коя невсилахъ себя пропитать по старости летъ своихъ и ждетъ моего прокормленія, осмѣливаюсь просить о выпускѣ меня изъ онаго училища и балетной труппы въ фигуранты на жалованье. О чемъ пожидаю отъ вашего превосходительства милостивой резолюціи".

Прошеніе удостовѣрялось, обыкновенно, соотвѣтствующимъ преподавателемъ [422]).

Иной разъ, впрочемъ, Училище выпускало по собственной инціативѣ. При выпускѣ выдавался аттестатъ. Тексты аттестатовъ схожи; писались они, видимо, по одной формѣ и видоизмѣнялись въ нихъ только фамиліи учащихся и преподавателей. Форма аттестата была слѣдующая.

„17— года. Августа — дня. Аттестатъ.

Находящейся въ Театральномъ Училищѣ воспитанницѣ Софіи Петровой въ томъ, что она во время воспитанія своего при ономъ Училищѣ пріобрѣла совершенныя знанія въ танцованіи и по многимъ моимъ экзаменамъ, а равно и на публичныхъ театрахъ неоднократно во время зрѣлищъ при балетахъ ею представленіемъ она— ПЕТРОВА къ принятіи Театральной Дирекціи въ службу танцовщицей быть достойна въ чемъ и свидѣтельствую. Ioseph Canziani" [423]).

Срокъ пребыванія въ школѣ въ XVIII столѣтіи былъ очень разнообразенъ и, насколько удается опредѣлить это изъ списковъ, простирается отъ 2 до 5 лѣтъ, обыкновенно 3—4 года.

По составу, наконецъ, воспитанники были, большей частью, дѣтьми актеровъ и камеръ-музыкантовъ, мѣщанскаго сословія; но на ряду съ ними бывали и крѣпостные. Такъ 30 августа 1797 года камергеръ Николай Никитичъ Димидовъ заключилъ съ Дирекціей слѣдующее условіе: „Отданы мною крѣпосныя мои дворовыя дѣвки: 1) Авдотья Петрова, 14 лѣтъ; 2) Катерина Алексѣева, 13 лѣтъ и 3) Анна Павлова, 13 лѣтъ, въ оную Дирекцію отъ сего вышеписаннаго числа впредь на 5 лѣтъ, то есть до 1802 года Августа по „ „ число, для употребленія, по знанію ихъ, въ танцахъ; Дирекція во все оное время обязуется содержать ихъ безбѣдно, какъ пищей, такъ и всѣмъ нижнимъ и верхнимъ платьемъ, снабжать оныхъ квартирою дровами и освѣщеніемъ; равно продолжать обучать ихъ танцованію. Если Дирекція найдетъ оныхъ неспособными или дурного поведенія, то вольна оныхъ прислать прежде срока безъ всякаго прекословія. Мнѣ же, Димидову, до истеченія пяти лѣтняго срока означенныхъ дѣвушекъ отъ Дирекціи не брать, а послѣ пяти лѣтъ воленъ отдать ли оныхъ еще въ Дирекцію, или взять обратно къ себѣ“ [424]).

Подобный же случай имѣлъ мѣсто за полтора года до того съ присланными изъ Тулы и принятыми на содержаніе музыкантами, впослѣдствіи розданными для обученія музыкантамъ Придворнаго оркестра. Положеніе о содержаніи ихъ было подписано еще 31 мая 1795 года; по этому положенію на нихъ было въ годъ ассигновано: на столовое содержаніе въ мѣсяцъ на человѣка по 36 р. 44½ коп., на всѣхъ 437 р. 34 к., что составитъ въ годъ 5148 р. 08 к.; и на экипировку на 2 года—230 р. 58 к., всего—5263 р. 37 к.

Планъ ихъ обученія возникъ только черезъ нѣкоторое время и былъ приведенъ въ исполненіе 1 января 1796 года. Онъ содержалъ въ себѣ 10 пунктовъ и гласилъ слѣдующее.

„1) Девять человѣкъ тульскихъ музыкантовъ поступившихъ подъ управленіе Придвор. Театр. Дирекціи и никакой должностью и ученіемъ по сіе время не занятыхъ, получаютъ нынѣ на содержаніе свое и одежду, сверхъ казенныхъ дровъ и квартиры, по учиненному съ ними на первый случай положенію, въ годъ по 705 руб. 12 к.

2) Но, какъ сіи люди могутъ быть съ пользою употреблены въ Театр. Музык. Капельліи, того ради не благоволено ли будетъ взять съ ними слѣд. мѣры и распоряженія, а именно:

3) По свидѣтельству г. камеръ музыканта Ершова, который способности сихъ людей неоднократно испытывалъ, опредѣлить изъ оныхъ: 1—Василія Труднева—въ скрипачи, 2—Тимофея Глаголева—въ альтисты, 3—Филиппа Левшина—въ віолончелисты,

4—Феоктиста Горячкина и 5—Дементія Совѣтова въ контрабасисты, 6—Евсигнея Соколова, 7—Федора Фустова—въ трубачи, 8—Филиппа Левшина — въ литаврщики, 9 — Харламія Быстрова—въ нотные копiисты, который сiю должность уже и исправляетъ.

4) Какъ сiи люди музыкѣ довольно уже учились и ноты порядочно разбирать умѣютъ, то распредѣлить ихъ по разнымъ учителямъ на одинъ только будущiй 1796 годъ, въ теченiи коего должны сiи ученики всевозможное прилежанiе употребить, чтобъ были въ состоянiи отправлять службу на предписанныхъ имъ инструментахъ.

5) Ежели сiе апробовано будетъ, то для сего приказать купить нижеслѣдующiе инструменты, кои господиномъ Ершовымъ уже и приторгованы, а именно:

1 контробасъ—75 р.; 1 вiолончель—30 р.; 2 скрипки—20 р.; 3 смычка—7 р. 50 к.; 2 тромпета—45 р.; 2 палки къ литаврамъ—1 р.; итого на инструменты—178 р. 50 к.

6) По закупкѣ инструментовъ, скрипачей и вiолончелиста обучать будетъ въ Школѣ съ другими вмѣстѣ г. Ершовъ.

Контрабасистовъ обучать станетъ г. Карлъ Вагнеръ, которому и опредѣляется за обученiе ихъ по 50 р. съ человѣка на годъ, а всего 100 р.

Трубачей обучать станетъ г. Радивановскiй, которому за обученiе опредѣлнется по 50 р. въ годъ съ человѣка,—100 р.

Литаврщикъ обучаться станетъ у г. Реля, которому и опредѣляется въ годъ за обученiе 50 р.

А всѣмъ учителямъ вообще за ученiе 250 р.

7) Господа учители должны быть обязаны учить учениковъ своихъ, по крайней мѣрѣ, два раза въ недѣлю и держать ихъ подъ своими показанiями не менѣе двухъ часовъ.

Ученики будутъ ходить къ своимъ учителямъ на домъ.

8) По чрезмѣрной дороговизнѣ съѣстныхъ припасовъ и прочаго, каждому изъ вышеписанныхъ музыкальныхъ учениковъ опредѣлить въ годъ на все его содержанiе вообще, кромѣ квартиры и дровъ, вмѣсто нынѣшняго 78 р. 34 коп. оклада, по 120 р.

Итого всѣмъ осмерымъ музыкантскимъ симъ ученикамъ жалованья будетъ производиться въ годъ 960 р.

Нотному же копiисту Харлампiю Быстрову опредѣлить жалованья въ годъ только 100 рублей.

9) И такъ считая съ 1 генваря 1796 года, съ котораго времени сей планъ долженъ воспрiять свое начало, тульскiе музыканты стоить будутъ Дирекцiи на будущiй годъ со всѣмъ ихъ

содержаніемъ, съ учителями и съ покупкою инструментовъ 1488 р. 50 к.

Но въ 1797 году и въ слѣдующихъ годахъ покупка инструментовъ и плата учителямъ уничтожится; слѣдственно, и издержки на учителей и инструменты уменьшатся до 428 р. 50 к.

За симъ исключеніемъ стоить они будутъ въ годъ 1.060 р.

Слѣдственно, прибавка на ихъ содержаніе противъ нынѣшняго оклада 705 р. 12 к. увеличится только 354 рубля 88 коп.

А Дирекція получитъ въ нихъ для службы, можетъ быть, людей надобныхъ и достойныхъ.

10) Ученикамъ накрѣпко подтвердить, что ежели они, не смотря на милость и попеченье Дерекціи, будущаго года не покажутъ похвальныхъ успѣховъ въ своемъ искусствѣ, то они не только лишаются всякой надежды къ прибавкѣ жалованья, но будутъ употреблены съ уменьшеніемъ ихъ оклада въ нижнія по Дирекціи должности, или и совсѣмъ изъ команды исключатся" [425]).

Въ томъ и другомъ случаѣ, какъ видно, Дирекція принимала лишь косвенное участіе въ театральномъ образованіи названныхъ лицъ.

О бытовой сторонѣ жизни театральнаго училища въ XVIII столѣтія неизвѣстно почти ничего; чрезвычайно итересенъ эпизодъ, разыгравшійся съ воспитанницей Лизанькой Ѳедоровой, хотя онъ, возможно, и не является характернымъ для театральной школы; за то современную эпоху онъ характеризуетъ очень краснорѣчиво [426]). На рубежѣ 80-хъ и 90-ыхъ годовъ XVIII столѣтія въ театральной школѣ воспитывалась новая восходящая звѣзда, граціозная, даровитая Лизанька Ѳедорова (Императрица послѣ ея перваго дебюта велѣла ей переименоваться въ Уранову, по имени тогда только что открытой новой планеты), любимица Императрицы и истиный баловень публики. Лизанька, съ прекраснымъ, „чистымъ какъ хрусталь, и звонкимъ какъ золото" голосомъ съ необыкновенной выразительностью игры и пѣнія, соединяла еще замѣчательную пріятность наружности. Ея большіе, черные, „искрометные" глаза затронули не одно сердце, а задорная, обворожительно-плутоватая улыбка могла бы расшевелить самаго апатичнаго человѣка. Когда Лизанька впервые выступила на сценѣ 29 января 1790 г. [427]) на Эрмитажномъ театрѣ въ роли Амура въ „Діаниномъ деревѣ" — всѣ невольно сознались, что это былъ самъ Амуръ. Блестящіе гвардейцы, весь цвѣтъ высшей петербургской молодежи, старались плѣнить молодую дѣвушку и сулили ей горы золота, но помимо всѣхъ своихъ достоинствъ Лизанька была еще натурой неиспорченной, и напрасны остались посулы. Тогда къ прежнему

названію прибавилось новое и Лизанька прослыла „Амуромъ, не пойманнымъ золотою сѣткою“. Въ нее то и влюбился актеръ Сандуновъ со всѣмъ пыломъ и страстью своей южной натуры. Пролазъ въ жизни, какъ и на сценѣ, онъ успѣлъ найти доступъ къ Лизанькѣ, и она полюбила его въ свою очередь. Рѣшено было, какъ только выпустятъ ее изъ школы, сейчасъ же повѣнчаться. Но прежде чѣмъ это случилось, молодымъ людямъ пришлось пройти еще черезъ цѣлый рядъ превратностей.

Въ числѣ неудачныхъ обожателей Лизаньки былъ могущественный графъ Безбородко. Сластолюбивый, онъ въ то же время, какъ всѣ Малороссы, былъ чрезвычайно упрямъ въ достиженіи своихъ цѣлей. Что только не дѣлалъ онъ чтобъ склонить на свои предложенія молодую дѣвушку! Директоръ театра, ихъ было тогда двое—Соймоновъ и Храповицкій—держали его руку. Но Лизанька оставалась непреклонной. Узнавъ, что она любитъ Сандунова и ужъ рѣшила выйти за него замужъ, какъ только ее выпустятъ изъ школы, Соймоновъ и Храповицкій надумали избавиться отъ Сандунова, и, замедливъ выпускъ Лизаньки, уволили его подъ какимъ то предлогомъ отъ службы.

10-го января 1791 года назначенъ былъ ему передъ отъѣздомъ въ Москву прощальный бенефисъ на городскомъ театрѣ. Давали комедію его пріятеля, Клушина „Смѣхъ и горе“ въ которой Сандуновъ игралъ свою обычную роль плута-слуги Семена. По упорству и мстительности Сандуновъ не уступалъ Безбородкѣ. Коса нашла на камень и ничтожный актеръ задумалъ отомстить вельможѣ и его друзьямъ директорамъ. Онъ упросилъ Клушина придѣлать къ піесѣ монологъ, гдѣ бы намеками разсказывалось о причинахъ его удаленія со сцены, о незаконныхъ дѣйствіяхъ дирекціи Безбородки. Монологъ вышелъ чрезвычайно ѣдкимъ и желчнымъ и когда Сандуновъ читалъ его, объясняя публикѣ, что съ прискорбіемъ разстается съ нею, по необходимости удаляясь со сцены,—

„Гдѣ графы и бароны
„Въ подарки тратятъ милліоны
„И силу (его звали Силой)—силою гнетутъ“,—

публика, изъ которой многимъ конечно, были извѣстны городскіе слухи, разразилась рукоплесканіями [128]). Ударъ былъ не въ бровь, а прямо въ глазъ. Но дирекція не оставила произведеннаго Сандуновымъ скандала безнаказанно: его, говорятъ, посадили подъ арестъ. Сандуновъ, однако, могъ похвастаться своею местью. Слухъ о происшествіи дошелъ до Императрицы и директорамъ театра, особенно Храповицкому, который былъ ея ежедневный докладчикъ, порядкомъ досталось. Напрасно ея „умникъ“—такъ называла Екатерина

Храповицкаго—старался себя выгородить, говорилъ о развратной жизни Сандунова, что онъ жилъ съ актрисой Михайловой и, слюбясь съ матерью Лизы хотѣлъ подъ видомъ женитьбы выманить ее изъ школы [429]). Императрица приняла сухо эти объясненія.

Въ это время на Эрмитажномъ театрѣ готовилась къ постановкѣ новая опера „Ѳедулъ съ дѣтьми". Въ ней Лизанька Уранова исполняла роль Дуняши и, между прочимъ, должна была пѣть знаменитую въ свое время арію: „Во селѣ, селѣ Покровскомъ", все содержаніе которой будто нарочно было написано по поводу домагательства Безбородко. Дуняша поетъ:

Пріѣзжалъ ко мнѣ дѣтинка
Изъ Санктпитера сюда:
Онъ меня, красну дѣвицу
Подговаривалъ съ собой;
Серебромъ меня дарилъ,
Онъ и золото сулилъ
„Поѣжай со мной, Дуняша,
Поѣзжай", онъ говорилъ...

а Дуняша отвѣчаетъ:

„Нѣтъ, сударикъ не поѣду...
. . . .
Я совѣтую тебѣ
Имѣть равную себѣ:
Въ нашемъ городѣ обычай,
Я слыхала ото всѣхъ,
Что всѣхъ любите словами,
А на сердце никого:
А у насъ то вѣдь въ деревнѣ
Здѣсь прямая простота"...

Можно представить, съ какой особенной выразительностью пропѣла Лизанька эту арію. Императрица была въ восхищеніи. Но каково было ея удивленіе, когда, по окончаніи аріи, ея любимица вдругъ упала на колѣна, вынула свернутую бумагу и, обратясь къ государынѣ, подала ей просьбу. Императрица приказала своему камердинеру тотчасъ же взять отъ нея просьбу и велѣла привести къ ней Лизаньку въ кабинетъ. Здѣсь, на колѣняхъ передъ государыней молодая дѣвушка разсказала ей подробно о проискахъ Безбородки и дирекціи. Императрица давно уже замѣчала что то въ отношеніи дирекціи къ ея любимицѣ. Еще послѣ перваго ея дебюта въ „Діаниномъ деревѣ" она сказала Храповицкому: „pourquoi les empecher de se marier" очевидно разумѣя замужество съ Сандуновымъ, потомъ съ удивленіемъ видѣла нападки на Лизаньку; наконецъ, увольненіе Сандунова и теперешняя просьба дѣвушки открыли ей все дѣло. Она чрезвычайно разгнѣвалась.

Соймоновъ и Храповицкій были смѣщены. Судьбу же Лизаньки императрица взялась устроить сама. 14 февраля Лизанька и Сандуновъ были обвѣнчаны въ малой придворной церкви [430]). Екатерина сама заботилась о своей любимицѣ, сдѣлала ей богатое приданое, дала прекрасный гардеробъ и бриліанты и, наконецъ, какъ бы въ довершеніе своихъ милостей, подарила ее, какъ разсказываетъ со словъ С. Н. Глинки Кони—словомъ любви и благоволенія монаршаго. Когда Лизаньку одѣвали, ей услуживали всѣ ея подруги по сценѣ и пѣли ей хоромъ свадебную пѣсню, которую до того времени никто не слыхалъ:

„Какъ красавица одѣвалася,
Одѣвалася, снаряжалася,
Для милаго друга,
Жданнаго супруга,—
Всѣ подружки
Другъ отъ дружки,
Ей старались угождать,
Красавицу снаряжать!
За любовь за ласку—
Та поясъ несетъ,
Та несетъ подвязку,
Та кольцо даетъ.
Всѣ подружки
Другъ отъ дружки,
Угождать старались ей
За доброе сердце:
А доброе сердце
Намъ милѣй всего!“

Начальные стихи этой пѣсни поетъ хоръ во второмъ дѣйствіи оперы „Февей“, сочиненой императрицей. Но кто написалъ остальные стихи, никто не зналъ. Только на другое утро, когда Лиза стала открывать сундуки съ своимъ приданымъ, она нашла въ первомъ изъ нихъ сверху эту пѣсню, а подъ пѣснью стояло: „Екатерина“. Этотъ высшій знакъ милости Императрицы тщательно хранился въ семействѣ Сандуновыхъ [431]). Спустя нѣсколько дней послѣ свадьбы, на театрѣ шла передѣланная Дмитревскимъ съ итальянскаго, опера „Рѣдкая вещь“ (Cosa rara). Лизанька, теперь уже Елизавета Семеновна Сандунова, играла въ ней роль Гиты. Здѣсь ей приходится пѣть арію, еще болѣе подходившую къ ея исторіи съ Безбородкой, чѣмъ даже пѣсня: „Во селѣ, селѣ Покровскомъ“. Театръ былъ полонъ публики: между зрителями въ крайней ложѣ къ сценѣ сидѣлъ Безбородко. Лукавая Лизанька не выдержала, чтобъ не воспользоваться случаемъ къ отместкѣ ему и, когда дѣло дошло до ея главной аріи, она ловко

выдвинула изъ своего ридикюля кошелекъ съ деньгами, подошла къ рампѣ и, поднявъ руку съ кошелькомъ, обратившись прямо къ ложѣ Безбородко, устремила на него свои лукавые, смѣющіеся глаза и насмѣшливо запѣла:

„Перестаньте льститься ложно,
И мыслить такъ безбожно,
Что деньгами возможно
Въ любовь къ себѣ склонить
Намъ нужно не богатство,
Но младость и пріятство...
Еще что то такое—

тутъ она сдѣлала значительное фермато и задорно продолжала,

Что можетъ насъ прельщать,
Что можетъ уловлять".

Весь театръ захлопалъ этой остроумной и забавной выходкѣ своей любимицы. Всѣ знали исторію съ Безбородкой и невольно обратили глаза къ его ложѣ. Но Безбородко не смутился и самъ же усиленно хлопалъ и требовалъ повторенія аріи. На другой день Лизанька получила отъ него богатый подарокъ—шкатулку, полную бриллiантовъ. Однако Сандуновы сочли болѣе благоразумнымъ уѣхать изъ Петербурга. Испросивъ разрѣшенія у императрицы и получивъ отъ нея щедрое единовременное вознагражденіе, въ концѣ 1891 г. Сандуновъ со своей молодой женой отправился въ Москву. Первымъ дѣломъ его по пріѣздѣ было пожертвовать подаренныя Безбородкой драгоцѣнности сиротамъ Воспитательнаго дома [432]). Замѣтимъ, кстати, что этотъ же Сила Николаевичъ Сандуновъ, суда по его письму на имя Императрицы, въ которомъ онъ жаловался на директора театровъ, кн. Н. Б. Юсупова, преподавалъ драматическое сценическое искусство и, видимо, пользовался широкой популярностью. Такъ, въ пунктѣ 13-мъ своей жалобы онъ говорилъ.

„Такъ какъ я упражняюсь въ обученіи къ партикулярнымъ театрамъ актеровъ и актрисъ и получаю симъ пособіе въ моемъ пропитаніи, то князь и сего предмета безъ обозрѣнія не упустилъ и предлагалъ всѣ сіи старанія на то, чтобъ вывести меня изъ довѣренности всѣхъ тѣхъ, кои или уже отдали мнѣ своихъ учениковъ, или отдать намѣревались, употребляя на сіе убѣдительное доказательство, что если ихъ ученики станутъ у меня обучаться, то онъ яко директоръ театра, лишитъ сихъ людей входа въ оный".

Случай съ Сандуновой является почти единственнымъ матеріаломъ для характеристики быта Императорскаго театральнаго училища въ XVIII в. и первымъ изъ огромнаго ряда романическихъ

приключеній, предметами которыхъ были молоденькія воспитанницы училища.

Само собой, сюда же слѣдуетъ отнести цѣлую серію случаевъ казнокрадства, отчасти ускользнувшихъ отъ потомства, отчасти же дошедшихъ до насъ на страницахъ протоколовъ засѣданій Комитета, распоряженій Дирекціи и т. п. [433]).

Такова исторія С.-Петербургскаго театральнаго училища въ XVIII ст.; какъ мы видимъ, она страдаетъ большими пробѣлами и по своему интересу значительно уступаетъ исторіи школы при Воспитательномъ Домѣ. Но съ другой стороны, въ то время какъ Воспитательный Домъ сыгралъ въ отечественной исторіи театральнаго образованія лишь эпизодическую роль, закончившуюся съ XVIII вѣкомъ, С.-Петербургское театральное училище именно съ переходомъ въ XIX ст. вступаетъ въ эпоху своего славнаго существованія.

СПИСОКЪ

воспитанниковъ ИМПЕРАТОРСКАГО С.-Петербургскаго Театральнаго Училища съ 1783 по 1800 годъ.

П Р І Е М Ъ.								В Ы П У С К Ъ.							
Число.	Мѣсяцъ.	Годъ.	ИМЯ И ФАМИЛІЯ.	Происхожденіе.	Время рожденія.	Въ какой классъ.	На какое содержаніе.	Число.	Мѣсяцъ.	Годъ.	Въ какую труппу и кѣмъ.	Жалованье. Р.	Квартира.	Единоврем. Р.	Дрова.
			Айвазова Дарья . . .	—	—	—	каз.	28	дек.	1783	фигуранткой	150	каз.	50	др.
			Айвазова Настасья. . .	—	—	—	»	28	»	1783	»	150	»	50	»
			Лошенова Мавра . . .	—	—	—	»	28	»	1783	»	150	»	50	»
			Борисова Матрена. . .	—	—	—	»	28	»	1783	»	150	»	50	»
			Молодецкая Марія . .	—	—	—	—	1	янв.	1783	»	150	»	50	»
			Бодрый Евсей [1]. . . .	—	—	парикмах.	—	16	февр.	1784	парикмахеромъ	50	—	—	—
			Григорьевъ Алексѣй [2])	—	—	—	»	16	апр.	1785	фигурант.	140	кв.	50	3 с.
			Лазыревъ Тимофей . .	—	—	—	»	16	»	1785	»	150	»	50	»
			Грековъ Иванъ [3]). . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Амадизъ Антонъ [3]). . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Морейскій Иванъ [3]). .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Шмитовъ Петръ [3]) . .	—	—	танцов.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Шмитовъ Михаилъ [3]) .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Каратыгинъ Александръ [4])	—	—	музык.	каз.	15	окт.	1786	скрипачемъ	150	—	50	6 с.
			Хомутовъ Александръ [4])	—	—	»	»	15	»	1786	»	120	—	50	»
			Юговъ Федоръ [5]) . . .	—	—	»	»	15	»	1786		120	—	50	»
			Марковъ Михаилъ [5]) .	—	—	»	»	15	»	1786		120	—	50	»
			Борисова Марѳа (Мавра [6])	—	—	—	—	14	дек.	1786	танцовщицей	300	—	—	—
			Керенгоровъ Иванъ . .	—	—	танцов.	каз.	22	іюня.	1786	фигурантомъ	125	—	—	—
			Клементьевъ Иванъ . .	—	—	живопис.	»	22	»	1786	живописцемъ	125	—	—	—
			Самойловъ Андрей [7]) .	—	—	музык.	—	15	окт.	1786	альтистомъ	125	—	—	—
			Кернинъ Никита	—	—	—	—	26	»	1786	фугурантомъ	120	каз.	50	др.
			Егоровъ Алексѣй . . .	—	—	—	каз.	26	окт.	1786	фигурантомъ	120	каз.	50	др.
			Влесагоровъ Иванъ [7]).	—	—	танцов.	»	18	нояб	1786	танцовщикомъ	300	»	50	»
			Клишкинъ Герасимъ [8])	—	—	»	»	13	іюля.	1786	фигурантомъ	150	»	50	6 с.
			Григорьевъ Иванъ [9]) .	—	—	віолонч.	»	13	»	1786	музыкантомъ	150	»	50	»
			Мягкій Петръ [10]). . . .	—	—	контробас.	»	13	»	1786	»	150	»	50	»
			Шанинъ Иванъ [11]) . .	—	—	танцов.	»	13	»	1786	фигурантомъ	150	»	50	»
			Гладышевъ Василій [11]).	—	—	»	»	9	дек.	1786	»	150	»	50	»
			Махинпетръ Иванъ [12]).	—	—	»	»	—	—	—	—	—	—	—	—
			По спискамъ съ 1783—86 г.												
			Блиновъ Константинъ [13])	—	—	муз.	—	—	—	—	альтистомъ	—	—	—	—
			Завьяловъ Илья . [14]) . .	—	—	»	—	—	—	—	гобоистомъ	—	—	—	—
			Федоровъ Дмитрій [15]) .	—	—	»	—	—	—	—	альтистомъ	—	—	—	—
			Соболевъ Дмитрій [16]) .	—	—	»	—	—	—	—	гобоистомъ	—	—	—	—
			Іевлевъ Александръ [17]).	—	—	парикмах.	—	—	—	—	парикмахер.	—	—	—	—
			Ждановъ Иванъ [18]) . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Курочкинъ Петръ [19]) .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Прокофьевъ Андріанъ.	сынъ актера.	—	пѣнія	каз.	23	окт.	1787	акт. рус. труп.	275	60	50	9 р.
			Шарановъ Василій . .	—	—	—	»	23	»	1787	фигурантомъ	275	»	50	»
			Григорьевъ Федоръ . .	—	—	—	»	23	»	1787	актеромъ	300	»	50	»
			Пименовъ Иванъ . . .	—	—	—	»	23	»	1787	»	200	»	50	»
			Савиновъ Иванъ . . .	—	—	—	»	23	»	1787	»	200	»	50	»
			Воробьевъ Яковъ . . .	—	—	—	»	20	авг.	1787	»	450	15	—	30 р.
			Петрова Софія [20]) . . .	—	—	танц.	»	1	сент.	1787	танцовщицей	300	каз.	—	др.
			Камышковъ Лукьянъ .	—	—	»	»	23	окт.	1787	актеромъ	300	60	50	9 р.

Примѣчанія: [1]) Отданъ къ парикмахеру изъ воспитанниковъ 28 декабря 1783 г. [2]) Уч. Анжулини. [3]) Исключены 1 января 1785 г. [4]) Уч. Тица *). [5]) Уч. Аблесона [1]). [6]) Замужемъ Плохова. [7]) Уч. Гольсенера. [8]) По сп. Вальберхъ. [9]) Уч. Бахмана *). [10]) Уч. К. Вагнера *). [11]) Уч. Канціани. [12]) По списку 1786 г.. [13]) Уч. Гольсенера. [14]) Уч. Лангали. [15]) Уч. Гольсенера. [16]) Уч. Лангали. [18]) Отданъ изъ воспитанниковъ къ парикмахеру 28 дек. 1783 г. и исключенъ въ 1785 г. [19]) Отданъ изъ воспитанниковъ къ парикмахеру 28 декабря 1783 г., на службу въ 1887 г. августа 31. [20]) Замужемъ Вальберхъ.

*) Отданы изъ воспитанниковъ къ музыкантамъ 28 декабря 1783 г., вновь приняты въ годъ выпуска (1786).

П Р І Е М Ъ.								В Ы П У С К Ъ.							
Число.	Мѣсяцъ.	Годъ.	ИМЯ И ФАМИЛІЯ.	Происхожденіе.	Время рожденія.	Въ какой классъ.	На какое содержаніе.	Число.	Мѣсяцъ.	Годъ.	Въ какую труппу и чѣмъ.	Жалованіе. Р.	Квартира.	Единоврем. Р.	Дрова.
			Каратыгина Ольга . .	—	—	—	каз.	23	окт.	1787	танцовщицею	150	60	50	9р.
			Андреева Пелагея . .	—	—	—	»	23	»	1787	актрисою	250	60	50	9р.
			Егорова Екатерина . .	—	—	—	»	23	»	1787	»	250	60	50	9р.
			Федорова Наталія. .	—	—	—	»	23	»	1787	»	200	60	50	9р.
			Волкова Авдотья . . .	—	—	пѣнія	—	1	сент.	1787	»	450	15	—	30р.
			По списку 1786 г.												
			Ивановъ Карлъ. . . .	—	—	танцов.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Андреевъ Андрей . . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Селивантьевъ Илья . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Петровъ Василій . . .	—	—	живопис.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Харитоновъ Гавріилъ .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Мѣшковъ Григорій . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Васильева Ольга . . .	—	—	танцов.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Бурусова Марія. . . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Милева Наталья . . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Камчаткина Афимья .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Пшеничникова Пелагея	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Борисова Вѣра	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Коровникова Настасья.	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Куликова Анна. . . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Петрова Елизавета . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Лукьянова Анна . . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Селивантьева Наталья.	—	—	пѣнія	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Рябчикова Пелагея .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Коровникова Катерина	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			По спискамъ 1786 и 1791 гг.												
			Мѣшковъ Александръ.	—	—	пѣн. и танц.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Карлова Елена	—	—	танцов.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Семенова Елисавета .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			По списку 1791 г.												
			Макандрина Настасья	—	—	танцов.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Егорова Настасья . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Тихонова Пелагея . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Алексѣева Анна . . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Дмитріева Александра	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Петрова Марія	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Стрункина Елена . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Эдреръ Роза	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Сергѣева Елена . . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Бригонціева Катерина	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Артамонова Арина . .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Артамонова Аграфена	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Артамонова Наталья .	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Боцуновъ Александръ	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Крыловъ Константинъ	—	—	пѣнія	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Сычевъ Дмитрій . . .	—	—	танцов.	каз.	19	янв.	1789	фигурантомъ	150	каз.	—	др.
			Жидовиновъ Иванъ .	—	—	—	—	3	авг.	1789	нотн. копіист.	50	»	—	др.
10	марта	1789	Айвазова Марія, . . .	—	—	пѣнія	каз.	22	мая	1791	актрисой	200	—	50	—

Число.	Мѣсяцъ.	Годъ.	ИМЯ И ФАМИЛІЯ.	Происхожденіе.	Время рожденія.	Въ какой классъ.	На какое содержаніе.	Число.	Мѣсяцъ.	Годъ.	Въ какую труппу и чѣмъ.	Жалованье. Р.	Квартира.	Единовремен. Р.	Дрова.
			П Р І Е М Ъ.					**В Ы П У С К Ъ.**							
24	мая	1789	Андреева Варвара [1]) .	мѣщанка	—	пѣнія	—	22	—	—	—	—	—	—	—
24	»	1789	Николаева Марфа [1]) . .	»	—	»	—	22	—	—	—	—	—	—	—
24	»	1789	Александрова Татьяна [1]).	»	—	»	—	22	—	—	—	—	—	—	—
			Сандунова Елизавета .	—	—	—	—	18	мрт.	1791	въ оперу	500	—	—	—
			Александрова Катерина	—	—	—	каз.	22	мая	1791	актрисой	200	—	50	—
			Доросѣева Наталья. .	—	—	—	»	22	»	1791	фигуранткой	200	—	50	—
			Карлова Елена	—	—	—	»	22	»	1791	»	200	—	50	—
			Петрова Афимья. . . .	—	—	—	»	22	»	1791	»	200	—	50	—
			Тиханова Пелагея . .	—	—	—	»	22	»	1791	»	200	—	50	—
			Янковская Екатерина .	—	—	пѣнія	»	1	»	1791	актрисой	400	—	—	—
			Гладышова Екатерина.	—	—	танцов.	»	22	»	1791	фигуранткой	200	—	50	—
			Далматова Марія . . .	—	—	пѣнія	»	22	»	1791	актрисой	200	—	50	—
			Свѣтлозарова Анна . .	—	—	—	»	16	іюня	1792	танцовщицей	300	кв.	50	др.
			Кротова Марія	—	—	»	»	28	»	1792	актрисою	300	—	—	—
			Юдина Анастасья . . .	—	—	танцов.	»	16	»	1792	фигуранткой	200	кв.	50	др.
			Павлова Марія [2]) . . .	—	—	—	—	23	окт.	1793	—	—	—	—	—
			Бухонина Марія . . .	—	—	танцов.	—	16	янв.	1793	фигуранткой	200	—	50	—
19	дек.	1791	Вагнеръ Александръ	сынъ кам. музык.	—	—	—	22	дек.	1797	контрабасист.	225	24	—	10 р.
		1794	Духштейнъ Александръ	—	—	—		22	»	1797	фигурантомъ	200	24	—	10 р.
4	апр.	1794	Фіалъ Софія [3])	дочь актера	—	—	пр.	—	—		актерис. и хор.	—	—	—	—
4	»	1794	Фіалъ Каролина [3]) . . .	»	—	—	»	—	—	—	—	—	—	—	—
			Каратыгинъ Федоръ [4]).	—	—	танц.	—	16	іюня	1794	суфл. и копіист.	300	—	—	—
			Вагнеръ Петръ [4]) . . .	—	—	пѣнія	—	4	авг.	1794	актеромъ	225	каз.	—	др.
			Завадина Екатерина .	—	—	—	—	4	»	1794	актрисой	250	»	—	—
			Каратыгинъ Андрей [5]).	—	—	пѣн. и танц.	—	4	»	1794	актеромъ	250	каз.	—	др.
			Перлова, Александра [6]).	—	—	—	—	4	»	1794	русск. трупп.	300	»	—	—
			По сп. 1794 г.												
			Козминъ Иванъ [7]) .	—	—	гобой	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Даладугинъ Александръ [7])	—	—	»	—	29	мрт.	1810	краскотеромъ	120	—	—	—
			Афанасьевъ Захаръ [7]) .	—	—	кларнетъ	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Денисова Аграфена. .	—	—	—	—	22	авг.	1795	фигурант.	200	—	—	—
			Юматова Елена. . . .	—	—	—	—	22	»	1795	»	200	—	—	—
			Пецнеръ Христіанъ [8]).	—	—	муз.	—	22	»	1795	віолончелист.	500	—	—	—
			Крылова Александра .	—	—	танц.	—	1	сент.	1795	фигуранткой	200	—	—	—
1	іюня	1795	Трудневъ Василій [9]). .	Тульск. музык.	—	скрипка	каз.	—	—	—	—	120	—	—	—
1	»	1795	Глаголевъ Тимофей [9]) .	»	—	альтъ	»	—	—	—	—	120	—	—	—
1	»	1795	Левшинъ Филиппъ [9]) .	»	—	виліонч.	»	—	—	—	—	120	—	—	—
1	»	1795	Горячкинъ Феоктистъ [10])	»	—	контроб.	»	—	—	—	—	120	—	—	—
1	»	1795	Совѣтовъ Дементій [11]) .	»	—	»	»	—	—	—	—	120	—	—	—
1	»	1795	Соколовъ Евсигней [11]).	»	—	трубач.	»	—	—	—	—	120	—	—	—
1	»	1795	Фустовъ Федоръ [10]) . .	»	—	»	»	—	—	—	—	120	—	—	—
1	»	1795	Левшинъ Филиппъ 2 [12]).	»		литавр.	»	—	—	—	—	120	—	—	—
1	»	1795	Быстровъ Харламій. .	»	—	нот. коп.	»	—	—	—	—	100	—	—	—

Примѣчанія: [1]) Изъ обучающ. въ О-вѣ Благородныхъ Дѣвицъ. [2]) Замужемъ Корина. [3]) Съ назначеніемъ ихъ матери по 5 р. въ мѣсяцъ на ихъ содержаніе. [4]) По сп. 1791. [5]) По сп. 1786 и 1791. [6]) Замужемъ Каратыгина, мать Василія и Петра Андреевичей. [7]) Уч. у Ф. Турека съ 19 декабря. [8]) Уч. Дельфино. [9]) Уч. у Ершова. [10]) Уч. у К. Вагнера, [11]) Уч. Радивановскаго. [12]) Уч. у Реля.

П Р І Е М Ъ.									В Ы П У С К Ъ.						
Число.	Мѣсяцъ.	Годъ.	ИМЯ И ФАМИЛІЯ.	Происхожденіе.	Время рожденія.	Въ какой классъ.	На какое содержаніе.	Число.	Мѣсяцъ.	Годъ.	Въ какую труппу и чѣмъ.	Жалованіе. Р.	Квартира.	Единовр. Р.	Дрова.
			По списку 1795 г.												
			Махаева Аграфена [1]. .	дочь фигуранта	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Пименова Авдотья [2]. .	—		пѣнія	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Неелова Евгенія [3]. . .	—	—	—	—	4	янв.	1799	танцовщицею	700	—	—	8 с.
			Контини Анна [4]. . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
30	дек.	1796	Ивановъ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1	мая	1796	Рождественскій Спиридонъ	писецъ	—	пѣнія	—	22	дек.	1797	антек. учен.	200	24	—	10 р.
			По списку 1796 г.												
			Максимовъ Прокофій [5].	—	—	»	—	8	янв.	1799	—	—	—	—	—
			Новицкій [5])	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Соколовъ Лука. . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
			Аблецъ Исаакъ. . . .	—	—	—	—	1	авг.	1796	фигурантомъ	200	кв.	—	др.
			Красноировъ Осипъ. .	—	—	танц.	—	22	дек.	1797	валторнист.	200	24	—	10 р.
			Плетень Констанція. .	—	—	»	—	4	янв.	1797	танцовщ.	700	240	—	60 р.
			Сѣрковъ Андрей. . . .	—	—	пѣнія	—	22	дек.	1797	скрипачемъ	225	24	—	10 р.
			Тукманова Арина. . .	—	—	—	—	4	янв.	1797	—	700	240	—	60 р.
			Мануиловъ Василій. .	—	—	музык.	—	22	дек.	1797	фаготистомъ	200	24	—	10 р.
			Еикинъ Федоръ. . . .	—	—	—	—	22	»	1797	кларнетистомъ	200	24	—	10 р.
			Еринъ Алексѣй. . . .	—	—	—	—	22	»	1797	скрипачемъ	250	24	—	10 р.
			Пицкарь Иванъ. . . .	—	—	—	—	22	»	1797	»	250	24	—	10 р.
			Мѣшковъ Иванъ. . . .		—	танц.	—	22	»	1797	»	225	21	—	10 р.
			Ивановъ Иванъ . . .	—	—	—	—	22	»	1797	альтистомъ	250	24	—	10 р.
			Камчатниковъ Петръ .	—	—	—	—	22	»	1797	кларнетист.	200	24	—	10 р.
			Мануиловъ Федоръ . .	—	—	—	—	22	»	1797	флейтистомъ	225	24	—	10 р.
			Степановъ Матвѣй . .	—	—	—	—	22	»	1797	»	225	24	—	10 р.
			Строгановъ Семенъ .	—	—	—	—	22	»	1797	валторнист.	200	24	—	10 р.
			Колосовъ Михаилъ . .	—	—	—	—	22	»	1797	фаготистомъ	250	24	—	10 р.
30	авг.	1797	Петрова Авдотья . . .	двор. д. Демидова	1783	—	—	—	—		—	—	—	—	—
30	»	1797	Алексѣева Екатерина	»	1784	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
30	»	1797	Павлова Анна	»	1784	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
4	окт.	1798	Прокофьева	дочь актера	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
4	»	1798	Толстопятовъ Федоръ .	—	—	—	—	1	янв.	1798	фигурантомъ	200	—	—	—
			Сѣрковъ Андрей . . .	—	—	—	—	1	»	1798	въ оркестръ	225	—	—	—
			Савельевъ Селифанъ .	—	—	танцов.	каз.	1	»	1798	—	200	24	—	10 р.
			Афанасьевъ Захаръ .	—	—	»	—	1	»	1798	—	200	24	—	—
			Черникова Софія . . .	—	—	—	—	—	—	—	актрисой	700	каз.	100	—
			Семенова Екатерина .	—	—	—	—	—	—	—	»	500	»	100	—
			Ежова Екатерина . .	—	—	—	—	—	—	—	»	400	»	100	—
			Бельсъ Аграфена . .	—	—	—	—	—	—	—	въ балет. тр.	400	»	100	—
			Петрова Пелагея . . .	—	—	—	—	—	—	—	»	400	»	100	—
			Токарева Анна	—	—	—	—	—	—	—	фигуранткой	300	»	100	—
			Сыромятникова Анна .	—	—	—	—	—	—	—	»	300	»	100	—
			Даниловъ	—	—	—	—	1	сент.	1805	музыкант.	400	—	—	—
			Ежовъ	—	—	—	—	1	»	1805	»	300	—	—	—

Примѣчанія: [1]) Жив. у отца въ 1795 г. 22 августа. [2]) Уч. Соніанца съ 1795 г. 22 августа. [3]) Замужемъ Колосова въ 1795 г. 22 августа, уч. Вальберха. [4]) Уч. Вальберха съ 22 августа 1795 г. [5]) Уч. Астарита съ 1796 г. 5 іюля были съ 1796 г. 31 января.

РАСХОДНЫЯ СУММЫ

ИМПЕРАТОРСКАГО С.-Петербургскаго Театральнаго Училища съ 1783 по 1800 годъ.

	Январь.		Февраль.		Мартъ.		Апрѣль.		Май.		Іюнь.		Іюль.		Августъ.		Сентябрь.		Октябрь.		Ноябрь.		Декабрь.		ИТОГО.		Примѣчаніе.
	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	
1783 годъ.																											
Экономъ за содержаніе воспитанниковъ съ 1-го августа по 1 декабря	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1234	74	Арх. Дпр. Имп. Т.
1784 годъ.																											
Отпущено	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4600	—	
1785 годъ.																											
На шубы и тепл. вещи	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	139	64½	—	—	—	—	—	—	
На школу.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	318	79	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
На постройку бѣлья.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	384	30	—	—	—	—	—	—	
По счетамъ эконома.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	341	55½	—	—	—	—	—	—	
На столъ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	409	79	206	27½	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Къ отпущеннымъ въ этомъ году 400 р. еще.	—	—	—	—	200	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Къ отпущеннымъ въ этомъ году 1100 р. еще.	—	—	—	—	—	—	—	—	115	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Бѣлье	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	39	—	—	—	—	—	—	—	
Дрова	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	330	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
На экипировку	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	32	95	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	Архивъ Дирекціи Императорскихъ Театровъ.
По счетамъ эконома.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	343	34¾	—	—	—	—	415	64½	—	—	
На школу	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	357	36	—	—	—	—	
»	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	361	21	—	—	
Къ отпущеннымъ въ 1783 г.— 2000 р.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Къ отпущеннымъ въ 1784 г.— 4600 р.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Отпустить эконому	—	—	200	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Къ отпущеннымъ въ этомъ году 200 р.	—	—	—	—	200	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Къ отпущеннымъ въ этомъ году 400 р.	—	—	—	—	500	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
На мелкія вещи жалованье . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	110	88	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
1786 годъ.																											
На школу.	—	—	210	08¼	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	Г. Арх. XVII, 322.
»	—	—	377	10	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	Арх. Дпр. И. Т.

	Январь.		Февраль.		Мартъ.		Апрѣль.		Май,		Іюнь.		Іюль.		Августъ.		Сентябрь.		Октябрь.		Ноябрь.		Декабрь.		ИТОГО.		Примѣчаніе.
	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	
1787 году.																											
Съ 6 января по 10 іюля.																											Гос. Арх. XVII. 322.
Надзиратель.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	600	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Учитель 1 и 2 класса школьнаго ученія	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	360	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Учитель француз. яз.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	360	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
» италіанск. яз.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	360	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
» рисованія	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	360	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Надзирательницѣ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	400	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
На содерж. 20 мальчик.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
» 20 дѣвочекъ. . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Столъ, одежда и т. п.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6000	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	8440	—	
1788 годъ.																											
Неизвѣстно	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
1789 годъ.																											
Книги и гардеробъ	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	Арх. Д. И. Т.
На школу.	—	—	—	—	500	—	500	—	—	—	—	—	—	—	—	—	498	39	—	—	443	32	732	35½	—	—	
Эконому на школу	—	—	—	—	—	—	1000	—	369	40	453	83½	462	55½	—	—	—	—	—	—	—	—	560	75	—	—	
Дмитревскому экипажныя. . .	—	—	—	—	—	—	720	—	—	—	—	—	—	—	—	—	30	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Музыкантамъ за учениковъ. .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	320	66	—	—	320	66	—	—	
На шубы	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	61	70	—	—	
Съ 3 марта 1789 по 1 марта 1790 года.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	11762	—	Гос. Арх.
1790 годъ.																											
Эконому на школу	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	539	49½	536	75	500	21	501	48	499	89½	579	18	—	—	Арх. Д. И. Т.
» »	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	54	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Бѣлье.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	298	30	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Музыкантамъ за учениковъ. .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	647	—	—	—	320	66	—	—	
» » .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	300	—	—	—	
Доктору за леченіе	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	200	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
За 1790 и по 13 февр. 1791 г. .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1427	98½	Гос. Арх.
Эконому на школу	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	

	Январь.		Февраль.		Мартъ.		Апрѣль.		Май.		Іюнь.		Іюль.		Августъ.		Сентябрь.		Октябрь.		Ноябрь.		Декабрь.		ИТОГО.		Примѣчаніе.
	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	
Бѣлье	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	298	30	
Музыкантамъ за учениковъ. .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	597	—	
Учителю пѣнія	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	600	—	
Музыкантамъ за учениковъ. .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	320	66	
1791 годъ.																											
Эконому на школу	—	—	513	58	221	45	440	41	386	52½	387	65½	357	02	272	76¾	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	Арх. Д. П. Т.
Музыкантамъ за учениковъ. .	—	—	61	30	—	—	328	66	—	—	577	20	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Аптекарю за медикаменты. . .	—	—	392	30	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Эконому на школу	—	—	247	75	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
На сод. театр. школы	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	485	62	742	86¾	300	—	740	45	590	34	878	07	346	29½	—	—	Гос. Арх.
» » » »	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	185	70	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
1792 годъ.																											
На содержаніе школы.	777	57	540	09	300	72	670	73	567	73	455	98	1412	84	—	—	—	—	—	—	627	50	—	—	—	—	Гос. Арх.
1793 годъ.																											
На содержаніе школы.	—	—	—	—	—	—	439	75	—	—	—	—	—	—	—	—	175	03¼	—	—	—	—	—	—	—	—	Гос. Арх.
1794 годъ.																											
Неизвѣстно	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
1795 годъ.																											
На содержаніе школы	—	—	356	33¼	—	—	—	—	—	—	984	61	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	Гос. Арх.
1796 годъ.																											
Продовольствіе	465	99¾	445	99¾	445	99¾	445	99¾	456	99¾	456	99¾	456	99¾	—	—	451	49¾	872	99½	—	—	931	99½	5431	47	Арх. Д, П. Т.
Одежда	—	—	333	63	—	—	—	—	38	40	—	—	200	—	—	—	463	60	—	—	—	—	13	20	1048	83	"
Обученіе	78	—	78	—	78	—	78	—	203	—	140	50	90	50	—	—	90	50	141	83¼	—	—	221	55⅓	1199	88¾	"
1797 годъ.																											
Продовольствіе	456	99¾	456	99¾	456	99¾	456	99¾	456	99¾	456	99¾	456	99¾	456	99¾	421	99¾	432	99¾	432	99¾	432	99¾	5376	97	"
Одежда	—	—	—	—	—	—	722	37	—	—	—	—	—	—	—	—	47	26	80	—	—	—	—	—	849	63	"
Обученіе	128	—	78	—	18	—	18	—	451	33¼	161	33¼	78	—	78	—	494	66½	78	—	78	—	253	—	1914	33	"

	Январь.		Февраль.		Мартъ.		Апрѣль.		Май.		Іюнь.	
	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.
1798 годъ.												
Продовольствіе	—	—	223	99¾	209	99¾	419	99½	194	99¾	224	99¾
Одежда	—	—	—	—	—	—	392	59	30	—	50	—
Инвентарь.	—	—	—	—	—	—	116	—	—	—	—	—
Обученіе.	60	—	78	—	478	—	356	—	30	—	50	—
1799 годъ.												
Продовольствіе	—	—	824	21½	266	70¾	—	—	—	—	1364	33¼
Одежда	—	—	—	—	—	—	—	—	523	95	81	—
Инвентарь.	—	—	875	34	—	—	—	—	—	—	—	—
Обученіе	—	—	401	18¾	71	30	—	—	333	33¼	377	50
1800 годъ.												
Прислуга	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Продовольствіе	—	—	331	—	331	—	669	12	331	—	331	—
Одежда	—	—	260	50	—	—	—	—	1224	42		—
Инвентарь.	—	—	—	—	—	—	—	—	1491	03	401	03
Обученіе	—	—	150	83¼	130	83¼	130	83¼	130	83¼	130	83¼

	Іюль.		Августъ.		Сентябрь.		Октябрь.		Ноябрь.		Декабрь.		ИТОГО.		Примѣчаніе.
	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	Руб.	Коп.	
1798 годъ.															
Продовольствіе	209	99¾	209	99¾	205	83	—	—	—	—	—	—	—	—	Арх. Д. П. Т.
Одежда	—	—	—	—	—	—	33	—	—	—	—	—	505	59	
Инвентарь.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
Обученіе.	50	—	50	—	250	—	50	—	60	—	724	99¾	2236	99¾	
1799 годъ.															
Продовольствіе	363	—	363	—	363	—	363	—	363	—	699	—	4969	25½	
Одежда	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	842	50	1447	45	
Инвентарь.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	875	34	
Обученіе	239	99¾	125	83¼	175	83¼	484	16½	150	83¼	301	66½	2661	64½	
1800 годъ.															
Прислуга	—	—	116	59¾	51	33¼	51	33¼	102	66½	68	73¼	390	66	
Продовольствіе	461	—	461	—	461	—	461	—	422	—	461	—	5220	12	
Одежда	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	687	02	2171	94	
Инвентарь.	—	·	—	—	186	19	—	—	—	—	40	·	2118	25	
Обученіе	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	674	16¼	

ОГЛАВЛЕНIЕ

стр.

От ъ автора 3

Предисловіе 5

Введеніе въ исторію театральнаго образованія въ Россіи. Искусство актера въ связи съ исторіей русскаго театра. 9

ГЛАВА I. Школьный театръ. Преподаваніе школьнаго сценическаго искусства въ Кіевѣ и въ Москвѣ. „Dissertatio de Actione Scenica" Ф. Ланга. Школьное сценическое искусство по Ф. Лангу. Школьное сценическое искусство по русскому рукописному сочиненію „О риторицѣ" . . . . 11—54

ГЛАВА II. Московскій свѣтскій театръ при Алексѣѣ Михайловичѣ и Петрѣ Великомъ. Преподаваніе сценическаго искусства нѣмецкихъ (англійскихъ) комедіантовъ Грегори и Купстомъ. Сценическое искусство нѣмецкихъ (англійскихъ) комедіантовъ на основаніи разсмотрѣнія соотвѣтствующаго репертуара . . . . 55—98

ГЛАВА III. Французскій ложно-классическій театръ въ Россіи . . . . 92—911

Ложноклассическое сценическое искусство и его составные элементы. 92

Античное сценическое искусство 103

Сценическое искусство commedia dell'arte 120

Сценическое искусство французскаго театра 129

Русское ложно-классическое искусство актера 184

Исторія театральнаго образованія въ Россіи въ XVIII ст. 199

ГЛАВА IV. Преподаваніе сценическихъ искусствъ въ Сухопутномъ Шляхетномъ корпусѣ. Танцевальное и балетное искусство. Придворные спектакли. Общество любителей русской словесности. Ярославцы и драматическое сценическое искусство . . . . 201—241

ГЛАВА V. Преподаваніе сценическаго искусства въ Московскомъ Университетѣ. Театръ Локателли . . . . 242—252

ГЛАВА VI. Преподаваніе сценическихъ искусствъ при Московскомъ Воспитательномъ домѣ. Вліяніе И. И. Бецкаго. Антреприза Книпера. Антреприза Медокса . . . 253—369
ГЛАВА VII. Преподаваніе сценическихъ искусствъ при Императорской Академіи Художествъ и въ Обществѣ благородныхъ и мѣщанскихъ дѣвицъ при Новодѣвичьемъ Смольномъ монастырѣ . . . 370—390
ГЛАВА VIII. Исторія Императорскаго С.-Петербургскаго театральнаго училища. Танцовальная Ея Велечества школа. Школа при Капеллѣ придворной. Придворные пѣвчіе. Камчадалки. Камедіантъ Персидскаго манера. Время Сумарокова. Штаты 1766 г. Школа послѣ учрежденія Комитета 1783 г. Педагогическій персоналъ. Положенія о школѣ. Бытовыя черты . . . 391—441
Списокъ воспитанниковъ Императорскаго С.-Петербургскаго театральнаго училища съ 1783—1800 г. . . . 443
Расходы училища съ 1783—1800 г. . . . 453
Примѣчанія къ главамъ I, II и III . . . I—XII
Примѣчанія къ главамъ IV, V, VI, VII и VIII . . . XII
Оглавленіе . . . 462

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

1. **Театръ въ Россіи въ эпоху отечественной войны.** in 8° 200 стр. текста. 33 автотипіи на мѣловой бумагѣ. Спб. 1912. Тип. Сиріусъ. Цѣна 3 р. 75 коп.
2. **Театральныя зданія въ С.-Петербургѣ въ XVIII ст.** Отд. оттискъ журн. Старые годы. 1910, II—III (три экземпляра). Цѣна 5 руб.
3. **Театральныя зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII ст.** Ежегодникъ Императорскихъ театровъ. 1910, VII—VIII.
4. **Противъ Волкова, какъ основателя русскаго театра** (по поводу открытія Волковскаго театра въ Ярославлѣ). Ежегодникъ Импер. театровъ. 1912. VII.
5. **Комедіантъ Маннъ.** Ежегодн. Импер. театровъ. 1912. VII.
6. **Ханскій дворецъ въ Бахчисараѣ.** Отд. оттискъ журн. Старые годы. 1912. IV (отпечатано въ количествѣ 300 экземпляровъ). Цѣна 1 р. 50 к.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ:

7. **Театръ въ Россіи при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ.**
8. **Театръ въ Россіи при Императрицѣ Елисаветѣ Петровнѣ.**
9. **Исторія Драматическихъ курсовъ при Императорскомъ С.-Петербургскомъ театральномъ училищѣ (1888—1913).**

Примѣчанія

къ

Главамъ I, II и III.

1) П. Морозовъ. Очерки изъ исторіи русск. драмы. Изд. 1888 стр. 47.

2) П. Морозовъ, тамъ же; послѣдній руководствовался слѣдующими сочиненіями: Alt, Theater und Kirche: Tittmann. Schauspiele aus dem XVI Jahrhundert.

3) Тихонравовъ. Примѣч. ко II тому Рус. Драмат. произвед. стр. 501.

4) Рѣзановъ. Изъ исторіи русск. драмы. Школьн. дѣйства XVII и XVIII вв. стр. 256 и слѣд.

5) П. Морозовъ. Тамъ же.

6) Н. Петровъ. Труды Кіевск. Дух. Акад. 1879, № 6, стр. 181; Кіевск. Епархіальн. Вѣд. 1871, № 7.

7) Письма Лазаря Барановича: № 31.

8) Морозовъ. Тамъ же, стр. 101.

9) Тихонравовъ. Тамъ же, стр. 501.

10) Петровъ. Кіевск. Искуств. литер. XVIII в. Тр. Кіевск. Дух. Ак. 1879 г., №№ 4, 6, 10, 1880 г., № 6.

11) Н. Петровъ. Кіевская Академія во второй половинѣ XVIII ст. Тр. Кіевск. Дух. Ак. 1895 г. кн. X, стр. 226.

12) Петровъ. Тамъ же, стр. 219.

13) О словесн. наукахъ и литер. занятіяхъ въ Кіевск. Ак., Тр. Кіев. Дух. Ак. іюнь 1866 г., стр. 323.

14) Петровъ. Описаніе документ. и дѣлъ Св. Синода, т. II, кн. 2, 1878 г. прил. стр. 22; Смоленск. Епарх. Вѣд. 1871 г., № 2, стр. 30.

15) Петровъ. Тр. К. Дух. Ак. 1895 г., кн. X, стр. 219.

16) Д. Вишневскій. Кіевск. Акад. въ первой половинѣ XVIII стол. Тр. Кіевск. Дух. Ак. 1903 г., кн. VII, стр. 597.

17) Н. Петровъ. Опис. рукописн. собр. наход. въ Кіевѣ, I. 258.

18) Петровъ. Кіевск. Акад., стр. 116.

19) Смол. Епарх. Вѣд. 1870. № 22, стр. 295 м. Евгеній Опис. Кіево-Соф. Собора, прилож., стр. 223.

20) Смирновъ. Исторія Моск. Слав. Грек. Лат. Академіи.

21) м. Евгеній. Опис. Кіево-Соф. Собора. прил., стр. 220.

22) В. Серебренниковъ. Кіевск. Ак. съ половины XVIII вѣка до преобразованія ея въ 1819 году. Тр. К. Д. Ак. 1897, іюнь, стр. 312. Изъ дневника митр. Серапіона, Тр. К. Д. Ак. 1882, кн. X, стр. 234; Опис. рук. собр. нах. въ Кіевѣ. Н. Петровъ, стр. 290.

23) Д. Вишневскій. Кіевск. Ак. въ перв. полов. XVIII ст., Тр. Кіевск. Дух. Ак., 1902 г., кн. IX, стр. 61; Рукоп. сборн. Черниг. дух. семин. по описанію Лилеева № 123 и 78, стр. 101

24) В. Серебренниковъ. Кіевск. Ак. съ половины XVIII-го вѣка до преобразов. ея въ 1819 г. Тр. К. Дух. Ак. 1897; іюль

25) Записки Туманскаго, ч. III, 372.

26) Петровъ. Тр. К. Дух. Ак. 1879, № 6, стр. 241.

27) Изъ дневника м. Серапіона, Тр. К. Дух. Ак., 1882, ноябрь, 353.

28) В. Серебрянниковъ. Тр. К. Дух. Ак. 1897 г., сентябрь, стр. 64.

29) Вишневскій. Кіевск. Ак. въ перв. полов. XVIII ст. Тр. К. Д. Ак. 1902 г.. кн. X., стр. 212.

30) Смирновъ. Истор. Моск. Слав. Грек.-Лат. Академіи

31) Lang. Dissertatio de actione Scenica, 1727.

32) Лангъ, стр. 7.

33) Лангъ, стр. 48.

34) Лангъ, стр. 61.

35) см. Отдѣл. рукописное и беллетристическое Импер. Публ. Библ.

36) Baader. Lexicon verstorb. baierisch. Schriffstellor 1825, p. 145.

37) Импер. Публ. Библіотека. Отдѣл. беллетристики. 6.6.4.273. Настоящее сочиненіе упоминается только въ двухъ встрѣчавшихся намъ трудахъ: Hans Oberländer, „Die Theorie d. deutsch. Schauspielkunst im 18 Jahrhund. 1898 и Рѣзановъ. Экскурсъ въ область театра іезуитовъ, 1910; однако, каждый разъ о немъ говорится лишь вскользь.

38) Приступая къ цитированію выдержекъ изъ сдѣланнаго нами перевода этого сочиненія, мы считаемъ своимъ долгомъ принести глубокую признательность за корректированіе его заслуженному преподавателю древнихъ языковъ СПБ. 1-й гимназіи Ф. А. Лютеру.

39) Стр. 5.

40) Стр. 7.

41) Стр. 7.

42) Стр. 10.

43) Стр. 11.

44) Скалигеръ. Поэт., кн. 1, гл. 13.

45) Стр. 57.

46) Стр. 49.

47) Стр. 11 17.

48) Nicolai Causini De Eloquentia libri XVI. 1681.

49) Institutiones I, стр. 10.

50) Dubos. Réflex. sur la poésie et sur la peinture. III.

51) Institut. II, стр. 11.

52) 12 книгъ реторическихъ наставленій. Перев. Никольскаго, ч. II, стр. 357.

53) Стр. 57.

54) Le Drame en France en XVIII s. P. 1910. p. 523.

55) Стр. 57.

56) Стр. 58.

57) Marmontel. Encyclopédie ed. 1754, article Déclamation.

58) Рус. переводъ, т. II, стр. 357 и слѣд.

59) Стр. 59.

60) См. рус. переводъ.

61) Импер. Публ. Библ., Рукописн отд., Рус. Q. XV. 2.

62) Iacobi Pontani Poeticarum Institutionum libri tres 1594; см. Рѣзановъ. Экскурсъ въ область театра іезуитовъ, стр. 254.

63) Idea artis poeseos; см. Рѣзановъ. Школьн. дѣйства въ XVII и XVIII вв. стр. 35.

64) Стр. 53.

II

65) Стр. 54.
66) Стр. 24.
67) Стр. 54.
68) Стр. 45.
69) Стр. 54.
70) Стр. 18—25.
71) Рукопись Черн. Дух. Акад., см. Рѣзановъ. Школьн. дѣйства, стр. 17.
72) Стр. 25—28.
73) Стр. 28—31.
74) Стр. 36—39.
75) Стр. 28—31, 36—39.
76) См. рис. переводъ т. II стр. 388.
77) Стр. 31—34.
78) Стр. 39.
79) Стр. 47.
80) Стр. 39—42.
81) Стр. 49.
82) Стр. 42.
83) Стр. 24.
84) Стр. 55.
85) Стр. 101.
86) Стр. 49.
87) Стр. 61.
88) Тамъ же, стр. 597
89) Тихонравовъ. Примѣч. къ II т. Драм. произв. стр. 661.
90) Moliere. Oeuvres compl. P. 1812 biograf. par. Grimarest. E. Boysse. Le Théatre des jesuites p. 77
91) Н. Морозовъ. Исторія русск. театра, изд. 1889 г.
92) Carlisle La rélation des trois ambassades etc. nouv. ed. P. 1857 p. 76.
93) L. Rinhuber. Rélation du voyage en Russie faite en 1684. Berl 1883 p. 29.
94) Морозовъ ист. рус. т., стр. 127. Подробнѣе см.: Д. В. Цвѣтаевъ, Первыя нѣмецкія школы въ Москвѣ и основ. придворнс. нѣмецко-рус. театра, Дѣло Генерала Баумана и Памятники къ исторіи протестантства въ Россіи.
95) Цвѣтаевъ. Дѣло Баум., стр. 50.
96) Цвѣтаевъ. Дѣло Генерала Баумана.
97) Rinhuber. тамъ же стр. 29.
98) Fechner. Chronik. 356.
99) Брикнеръ. „Лаврентій Рингуберъ“ Журн. Мин. Нар. Просв., февр. 1884, стр. 101.
100) Дѣло Галицкой чети 1673 г. № 26, цитировано у Цвѣтаева.
101) Fechner, Chronik I. 351; Цвѣтаевъ, „Первыя нѣмецкія школы въ Москвѣ и основаніе придворнаго нѣмецко-русскаго театра“, „Памятники къ исторіи протестантства въ Россіи.
102) Морозовъ, Ист. рус. т. стр. 134.
103) Расходн. столбецъ Галицкой чети. Временникъ Общ. Истор. и Древн. Россійскихъ кн. 21.
104) Морозовъ, Ист. рус. театр. 192. Тихонравовъ. Первое пятидесятилѣтіе русскаго театра, стр. 106.
105) Этотъ указъ напечатанъ въ книгѣ Замысловскаго, Царствованіе Ѳеод. Алекс. прил. стр. IV.
106) Г. Воробьевъ. Къ статьѣ о 200-лѣтія и комед. дѣла въ Россіи. Рус. Арх. 1891,12.

107) Fechner chronik, 1,965.
108) Е. Барсовъ. Розысканія, стр. 1; Морозовъ. Ист. рус. театра.
109) De rebus Moscovit. 106.
110) Морозовъ 189.
111) Забѣлинъ. Обществ. жизнь въ Москвѣ въ XVII и XVIII ст., стр. 476.
112) Н. Дризенъ. Мат. къ истор. рус. театра; стр. 241; заимствовано изъ выѣздовъ въ Россію 1672—1677 гг. Моск. Главн. Арх. Мин. Иностран. Дѣлъ.
113) Морозовъ. Тамъ же, стр. 136.
114) Тихонравовъ, Первое пятидесятилѣтіе русск. театра, стр. 31.
115) Н. Поповъ. Выѣзжіе комедіанты. Библ. зап. 1861 г. № 14.
116) Барсовъ. Розысканія, стр. 16.
117) Есиповъ. Сборникъ выписокъ изъ архивн. бумагъ о Петрѣ Великомъ, т. II. стр. 311, № 7 и др.; Тихонравовъ, тамъ-же, стр. 21.
118) Пекарскій. Наука и литература при Петрѣ, стр. 423; Барсовъ. розысканія; Есиповъ, тамъ же № 21.
119) Есиповъ тамъ же.
120) Есиповъ, № 26.
121) Морозовъ, 207.
122) Вернеке. Истор. театра. 57.
123) Есиповъ, тамъ же № 26.
124) Барсовъ. Розысканія, стр. 16.
125) Есиповъ, тамъ же № 28.
126) Пекарскій. тамъ же, стр. 127.
127) Пекарскій, тамъ же, стр. 423.
128) Есиповъ, № 27.
129) Цитировано у Пекарскаго.
130) Барсовъ. Розысканія, стр. 16.
131) См. Снегиревъ. Рус. Стар. 1847 г., и Прибавл. къ Моск. Губ. Вѣд. № 15, стр. 324; Веселаго, Очерки исторіи морскаго кадетскаго корпуса, стр. 23. Арановъ. Лѣтопись рус. театра.
132) Слава Россійская, комедія, съ предисловіемъ М. Соколова—Чт. общ. истор. и древ. 1892, № 2; Юрналы, 18 мая 1724 г.; Берхгольцъ, Дневникъ камеръ-юнкера, 29 дек. 1722 г. и 4 янв. 1723 г.; Чистовичъ. Исторія первыхъ медицинскихъ школъ въ Россіи. стр. 42.
133) Морозовъ, стр. 151.
134) Hans Oberländer. Die Theorie des deutschen Schauspielkunst im 18 Jahrhund., s. 50.
135) Морозовъ. Тамъ же, стр. 142.
136) Lynker. Geschichte d. Theat. u. d. Musik in Kassel, s. 250; Тихонравовъ. Первое пятидесятилѣтіе русскаго т., стр. 15.
137) Genée. Lehr und Wanderjahre d. deutsch. Schauspiels, 1882 s. 289.
138) Тамъ же, стр. 320.
139) Dewrient. Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst. I. 110.
140) C. Kaulfusz—Diesch. Die Inscenierung d. deutsch Dramas an der Wende d. 16 и 17 Jahrhund., S. 141.
141) Dewrient. Тамъ же I. 178; Морозовъ, Очерки по истор. русск. т., стр. 153.
142) Тихонравовъ. Перв. пятид. рус. т., стр. 12.
143) Dewrient. Тамъ же, стр. 100.
144) Kaulfusz—Diesch, тамъ же, S. 109.
145) Тамъ же, s. 111.

146) Dewrient, 107,
147) Kaulfusz—Diesch. 222.
148) Тамъ же, s.—108.
149) Genée, тамъ же, s.—298.
150) Olivier. Voltaire et les comédiens, p. 31.
151) Dewrient—130.
152) Kaulfusz—Diesch, 112—152.
153) Тамъ же.
154) Переводъ Полевого, изд. Суворина, стр. 125—126.
155) Лессингъ, Гамбургск. Драматург., перев. Россадини, стр. 81.
156) Dewrient, 92.
157) Kaulfuss—Diesch, 153.
158) Dewrient, 95.
159) Kaulfuss—Diesch.
160) Genée, 275.
161) Тамъ же, 300.
162) Тамъ же, 308.
163) Dewrient—132.
164) Тамъ же. 93, Kaulfuss—Diessh, 222.
165) Genée—308.
166) H. Loffelt. Englisch actors on the continent. Schaksp, Jahrbuch VI. 1869, s. 377. 380; Kaulfusz—Diesch. 111.
167) Dewrient, 110.
168) Морозовъ. Истор. рус. театра.
169) Dewrient, 130.
170) Тихонравовъ. Первое пятидесятил. русск. театра, стр. 23.
171) Dewrient. 138.
172) Тамъ же, 97 и 98.
173) E. Despoix, Le théâtre Français sous Louis XIV.
174) Genée, 298.
175) Тамъ же, 321.
176) Тамъ же, 321.
177) L. Riccoboni. Histoire du théâtre Italien, 1728, page 61.
178) Морозовъ, стр. 221 и 261.
179) Тихонравовъ. Перв. пятидесятил. русск. театра, стр. 21.
180) Тамъ же.
181) Genée. Тамъ же. 132—133.
182) Буличъ. Сумароковъ.
183) Очерки жизни и избранныя сочиненія А. П. Сумарокова, СПБ. 1841, стр. 10.
184) Сумароковъ. Соч. IX. стр. 286.
185) Сумароковъ, ч. 9-я, стр. 277—278; Буличъ, стр. 14.
186) Сумароковъ. соч. ч. 9-я, стр. 75; Буличъ, стр. 24 и 135.
186) Лансонъ. Истор. Франц. Литер., т. I, изд. Солдатенкова.
187) Лансонъ, тамъ же, стр. 533 и слѣд.
188) Галаховъ. Исторія Русской литературы.
189) Карабановъ, стр. 93; Буличъ, тамъ же.
190) Русская бесѣда 1860 г., т. II, стр. 237—8.
191) Лонгиновъ. Послѣдніе годы жизни Сумарокова. Русскій Архивъ 1871, стр. 1638.
192) Библ. записки, т. I, стр. 432.

193) Лѣтопись русск. литер. и драм. изд. Н. Тихонравова, т. III, отд. III. М. 1861 г., стр. 77.

194) Вопросъ объ античномъ сценическомъ искусствѣ разработанъ нами главнымъ образомъ на основаніи сочиненія Дюбо—abbé Du Bos—или Dubos—„Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, partie III, éd. P. 1755. Ссылкамъ послѣдняго на источники для краткости будутъ предшествовать буквы DB.

195) DB. Aristid. De Music. lib. I.

196) DB. Instit., lib. I c. 12. de Music, et ejus laudibus.

197) DB. Arist. lib. I.

198) DB. Plat. de Leg. l. 2.

199) DB. Poet. chap. 4.

200) DB. Inst. l. 9, cap. 4.

201) DB. Arist. lib. I.

202) DB. Instit lib. 9 cap. 4.

203) DB. Lib. prim. p. 28.

204) DB. Lib. prim. p. 29.

205) DB. Nuptiis Philolog. In notis ad Arist. Meibomii p. 359.

206) DB. In Nupt. Philolos.

207) Encyclopédie 1754 article Declamation на основаніи сочин. Аристоксена Element. harmon.

208) DB. Porph. in Hypamnematis ad Har Ptol. cap. I, p. 194.

209) DB. Not. Meibom p. 351.

210) DB. Marl. Capella in Nupt. Philolog. 9.

211) DB. Wallis Lib. tertio cap. 10 de Melopoeia.

212) Encyclopédie, article Déclamacion par Marmontel.

213) Варнеке. Античная декламація. Плат. діалогъ Іонъ p. 540. D. f. w. Christ Abhandlungen der bayer. Acad. d. Wissenschaften phil-philos Kl. B. XIII (1875a) p. 162 прим.

214) DB. Orat. Lib. tertio.

215) DB. In Orat.

216) DB. Da Trag. A. Com.

217) DB. Ortg. Lib. 18 c. 45.

218) DB. Art poet.

219) DB. Lib. 1, c. 10.

220) DB. Lib. II c. 1.

221) DB. Inst. Lib. XI c. 3.

222) ч. 15.

223) Варнеке. Ант. декл. стр. 5.

224) DB. Acad. Quoest. lib. 4.

225) DB. In. Orat. ad M. Brut.

226) DB. De Orat. lib. prim.

227) DB· Qunitilianus Lib. I cap. 12.

228) DB. In. Gimn.

229) DB. De Arte gramm. lib. 3.

230) DB. In. frag de Trag. et Comed.

231) Варнеке, тамъ же.

232) Варнеке, стр. 5, 6, 7.

233) DB. Quint. Inst. lib. 2. стр. 11.

234) DB. Platon, Rep. l. 3.

235) DB. Quint. Instit. lib. 11 cap. 3.

236) DB. Vita Appol. l. 6.
237) DB. Onom. Poll. l. 1 cap. 8; Vitruv. lib. 5 cap. 8.
238) DB. Florid. lib. 8.
239) DB. In. Gymn,
240) DB. Quint. Instit. lib. XI c. 3.
241) DB. Quint. Instit. lib. I c. 8.
242) DB. Instit. lib. I cap. 12.
243) Варнеке. Античн. декл.
244) Варнеке. Ант. декл.
245) DB. Ovidius Trist. lib. 5. El. 7
246) DB. Instit. lib I. c. 12.
247) DB. Iuv Sat. 12.
248) Варнеке. Античная декламація: на основаніи E. Hauler. Einleitung. Ausgewählte Komödien des Terenz, Dziatzko, 1, Band Leipz. 1898 p. 41—43.
249) DB. Cicero. De Orat. lib. 3.
250) DB. Frag. de Trad. et Comed.
251) DB. De Orat. lib. 3.
252) DB. De Orat. lib 3.
253) Encyclopédie 1754, articte Déclamation.
254) DB. Wallis lib. III cap. 10 de Melopeia.
255) DB. Comm. in. Art. Donat.
256) DB. Трактатъ объ ударeніяхъ Fol. 133, verso.
257) DB. Isid. Servil. Orig. lib. I cap. 19.
258) DB. Quaest. Tusc. lib. 1.
259) DB. Liv. histor. lib. 7.
260) DB. Cic. de Leg. lib. 2.
261) DB. Quintil. Instit. lib. 12 c. 3.
262) DB. Cic. de Orat. l. 3.
263) DB. Val. Max. l. 2, c. 4
264) DB. Lucian. de Orches.
265) DB. Aulug. lib. 20 cap. 2.
266) DB. Isid. Orig. lib 18 c. 11
267) DB. Inst. lib. II cap. 4.
268) DB. Diomed. lib. 3.
269) DB. Lucian. Gymn.
270) DB. Quint. in Prov. lib. II.
271) DB. Aul. Gell. Noct. Att. lib. 5 c. 7.
272) DB. Iuv. Sat. 3.
273) DB. Quint. Instit. lib. 11 cap. ult.
274) DB. Plin. lib. 37 cap. 10.
275) DB. Solin. Ed. Salmas c. 37.
276) DB. Vitruv. lib. 5 cap. 5.
277) О сценическихъ маскахъ античнаго театра есть прекрасное сочиненіе Francesco de'Ficorioni „Le maschere sceniche e le figure comiche d'Antichi Romani“, 1736. Библіотека СПБ. Императорск. Театр. Учил.
278) DB. Isid. orig. l. 18. c. 50
279) DB. Apul. Metam. l. 10.
280) DB. Instit. lib. 1 c. 13.
281) DB. Athen. lib. prim..
282) DB. Cassiodor. Variar. epist. lib. 1 ep. 20.

283) DB. Instit. lib. 1 c. 14.
284) DB. Inst. lib. 1 c. 13.
285) DB. Pline. lib. 39 c. 3.
286) DB. Pers. Sat. pr.
287) Варпеке. Ант. Декл. 11.
288) DB. Nat. Quaest. 1. 7 c. 32.
289) Damas Hinard. Du théâtre Espagnol au siècle d'or. Le Moniteur universel, 1853. № 335.
290) Despois E. „Le théâtre Français sous Louis XIV". p. 74 et 75.
291) L. Riccoboni. Histoire du théâtre Italien. P. 1728.
292) L. Riccoboni. „Dell'arte Rappresentativa". A lettori.
293) Тамъ же, Гл. 1.
294) Pensées sur la déclamation. P. 1738 p. 1.
295) Pensées, p. 10. 11.
296) Pensées. p. 12.
297) „ p. 29.
298) „ p. 25.
299) „ p. 26.
300) „ p. 31.
301) Dell'arte rap., cap. 2, 3.
302) „ cap. 4.
303) „ cap. 5.
304) „ cap. 3.
305) Тамъ же, cap. 3 и Pensées, p. 29.
306) „ cap. 3.
307) „ cap. 5.
308) „ cap. 2.
309) „ cap. 3.
310) „ cap. 5.
311) „ cap. 5.
312) „ cap. 4.
313) „ cap. 6.
314) Lettres historiques á M-r D***sur la nouvelle comédie Italienne. P. 1717. Импер. Публ. Библ. отдѣлъ belles-lettres. 6. 60. 4. 41—47.
315) Le Page Disgracié, ch. IX, p. 54—2 édition; p. 87 et 88—1 éd; ремарка Rigal, Le théâtre français avant la période classique 1901—p. 170.
316) La Pratique du Théâtre, 1. I ch. IV, t. I, p. 19.
317) Fournel. Curiosité.
318) Rigal. Тамъ же.
319) Лансонъ. Истор. Франц. Литерат.
320) Talma. Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral P. 1825, p. V.
321) Batteux. Les beaux arts, reduits à un principe, p. 30.
322) Diderot. Observation sur Garrick. VIII. 348.
323) Seconde lettre du Souffleur p. 21.
324) Batteux. Les beaux arts p. 57.
325) L'art du Théâtre, F. Riccoboni. p. 30; Marmontel, article „Déclamation".
326) Talma. Reflexions sur Lekain p. XXXI; Le comédien. R. de S-te Albine p. III.
327) Garrick. p. 25.
328) Observation p. 170.

329) Talma. p. XXX.
330) Diderot. Observations sur Garrick. VIII.; Talma. Réflexions sur Lekain XXXIV.
331) Гамбургск. драматургія. рус. изд. стр. 17.
332) F. Riccoboni. p. 91.
333) Гамб. драм. стр. 27.
334) Garrick. p. 188; Clairon, Mémoires, p. 245.
335) Art du Comédien, p. 74.
336) Garrick, p. 55.
337) Remond de S-te Alb., p. 121.
338) Garrick. p. 84.
339) Garrick. p. 134. Le Comédien, p. 155
340) Garrick, p, 128.
341) Le Comédien, p. 154.
342) D'Hannetaire. Observations, p. 213.
343) Dorat, p. 102.
344) Le Comédien, p. 140.
345) Garrick, p. 120.
346) Clairon, p. 248.
347) Clairon, p. 253.
348) Le Comédien, p. 177.
349) Dorat, p. 109.
350) Le Comédien, p. 165.
351) Le Comédien, p. 171.
352) F. Riccoboni—p. 46, 59, Garrick.—p. p. 140, 146, Dorat, p. 76 etc,
353) Clairon, p. 259, 260, Dorat, p. 122.
354) Dorat, p. 117, Clairon, p. 257.
355) Лессингъ, стр. 19, 20.
356) Clairon, p. 252.
357) Art du comédien, 119.
358) Le Comédien, 187; Garrick, 162; Dorat, p. 118.
359) D'Hannetaire, p. 230.
360) F. Riccoboni, p. 65; Art du comédien, p. 119; Dorat, p. 114.
361) Despois, p. 147.
362) Comédien, 146; Garrick, p. 123.
363) Diderot. Observations. VIII, p. 351.
364) Clairon, p. 233.
365) Garrick, p. 152.
366) F. Riccoboni, p. 14.
367) Clairon, p. 230.
368) D'Hannetaire, p. 227.
369) Clairon.
370) Aubin, p. 258.
371) Riccoboni, F., p. 15.
372) Réflexions sur Lekain, p. LVII.
373) Dorat, p. 86.
374) Aubin, pp. 240, 242, 252; Clairon, p. 270; Marmontel, article „Déclamation".
375) Aubin, p. 247; Clairon, p. 270; Dorat, p. 87.
376) Aubin, pp. 255, 269; Clairon, p. 269.
377) Aubin, 253; Clairon, p. 269.

378) Clairon, 270.
379) Encyclopédie, article „Déclamation".
380) Aubin, p. 286.
381) Art du Comédien, p. 95; Marmontel, article „Déclamation".
382) Essay de comparaison, p. 9.
383) Diderot. Observations sur Garrick, p. 348.
384) D'Hannetaire, p. 61.
385) Dorat, p. 81.
386) Art du Comédien, p. 107.
387) F. Riccoboni, p. 96.
388) L'Art du Comédien, p. 114.
389) Batteux. De la construction oratoire, p. 368.
390) Encyclopédie „Déclamations".
391) Le Comédien, p. 282.
392) Année litteraire. 1776. VI. 184.
393) Тамъ же, стр. 63.
394) Réponse à la lettre de M-me Riccoboni. VII, p. 399.
395) Le Comédien, pp. 258—300.
396) Observations, p. 163.
397) Le Comédien, p. 298; Garrick, p. 198.
398) F. Riccoboni. Pensées sur la déclamation, p. 3.
399) De la construction oratoire, p. 367.
400) Encyclopédie Article „Déclamation".
401) Talma. Réflexions sur Lekain, p. VI.
402) Diderot. Observations sur Garrick. VIII, p, 394.
403) Le comédien, p. 191.
404) Garrick ou les acteurs anglais, p. 165.
405) Du Bos. Reflexions sur la poésie et sur la peinture. I, p. 248.
406) Seconde lettre ou entretien sur les defauts de la Déclamation, p. 19.
407) Le comédien par Remond de St. Albine, p. 248.
408) Seconde letre ou entretien sur les defauts de la Déclamation, p. 36.
409) Marmontel, article „Déclamation".
410) Réflexions sur Lekain. XIX.
411) Тамъ же, XXVI.
412) Comédien, p. 315.
413) Batteux.
414) Dorat, p. 15.
415) Общ. прав. театра, выбран. изъ соч. Вольтера А. Писаревымъ. 1809, стр. 17.
416) Fournel. Curiositées théâtrales. Histoire de la déclamation.
417) Dorat. La déclamaiton théâtrale. P. 1771, p. 16.
418) Du Bos. Réflexions sur la Poésie et la Peinture. III, p. 334.
419) Du Bos. III, p. 157.
420) Mémoires de M-lle Clairon. P. 1822, p XIX.
421) Fournel, тамъ же.
422) Guellette, p. 36.
423) Dorat.
424) Olivier, тамъ же, стр. 19.
425) Dorat, p. 18.
426) Olivier, p. 52.
427) Encyclopédie. 1754. article „Déclamation".

428) E. Boysse. Le Théâtre des Jesuites P. 1880, p. 69—79.
429) Біографія Л. Веселовскаго.
430) Grimarest. Molière P. 1824; Olivier. Voltaire et les comédiens.
431) Gueullette, p. 5.
432) Entretien, p. 27.
433) Encyclopédie 1754, article „Déclamation".
434) Gueullette.
435) Olivier, p. 27.
436) Dell' art rappresentativa c. V.
437) Pensées sur la Déclamation. L. Riccoboni. P. 1738.
438) Olivier. Voltaire et les comédiens.
439) Clairon. Mémoires, p. 71.
440) Olivier. Voltaire et les comédiens, p. 97.
441) Olivier, p. 112.
442) Тамъ же, p. 114.
443) Du Bos. Réflexions critiques I. 441.
444) Le comédien, p. 215.
445) F. Riccoboni, p. 20.
446) Encyclopédie 1754, art. Déclamation.
447) Лессингъ. Гамбургская драматургія, стр. 41.
448) Batteux. De la construction oratoire, p. 375.
449) Olivier, p. 120.
450) Mémoires de M-lle Clairon, p. 73.
451) Mémoires. P. 1891. livre V, p. 32.
452) Olivier, p. 121.
453) Тамъ же, 126.
454) Dorat. La déclamation théâtrale, p. 186.
455) Mémoires de M-lle Dumesnil, p. 32. Observation sur Garrick,, p. 346.
456) Olivier, p. 76.
457) Olivier, p. 260.
458) Observation, p. 278.
459) Comédien, p. 213.
460) F. Riccoboni, p. 59.
461) Du Bos. I, p. 451.
462) Гамб. драм., стр. 48.
463) D'Hannetaire. Observations, pp. 34, 181, 237.
464) Reflexions sur Lecain, p. XLI.
465) L'art du Théâtre, p. 4.
466) Encyclopédie. Article „Geste".
467) De la construction oratoire, p. 369.
468) Pensées sur la déclamation, p. 25.
469) Encyclopédie 1754, article „Geste".
470) Гамб. драм., стр. 21.
471) Despois, p. 412.
472) Clairon, p. 256.
473) Observations, p. 340.
474) Reponse à la lettre de M-me Riccoboni. VII, pp. 400—404.
475) D'Hannetaire, p. 341.
476) Clairon, p. 365.
477) Dorat, p. 81.

478) Diderot, VII. De la poésie dramatique, p. 378.
479) Marmontel, article Déclamation.
480) F. Riccoboni, p. 75.
481) Garrick. p, 42.
482) F. Riccoboni, p. 84.
483) Le Drame en France au XVIII s. 1910, p. 522.
484) Dorat, p. 25.
485) F. Riccoboni, p. 80.
486) Art du comédien, p. 128.
487) Aubin, p. 258.
488) Du Bos., III, p. 212.
489) Clairon, p. 265.
490) Essai sur l'Histoire du théâtre, par Germain Bapst. 1893.
491) Тамъ же.
492) Du Bos. I, p. 441.
493) Despois, p. 130.
494) Levesque. Essay de comparaison...
495) Garrick. p. 16.
496) L'école de Chant de l'Opéra. C. Pierre. P. 1896.
497) Mémoires de Lekain. p. 174; Les anciennes écoles de déclamation dramatique. C. Pierre. P. 1896.
498) C. Pierre. Тамъ же.
499) СПБургскій Вѣстникъ, 1779 г. IV. 94.
500) Журналъ Драматическій на 1811 г. I.
501) Замѣтки, принадлежащія къ исторіи Россійскаго театра. Нов. Ежем. соч. Рукописн. Отд. И. П. Б. Q. XIV. 17.
502) О. Арх. М. И. Дв. 112—50.
503) Записки С. Жихарева. 1890. стр. 256 и 275,
504) Тамъ же, стр. 174,
505) Живописецъ. 1782. стр. 82.
506) Нѣкотор. разсужд. о нач. театра.
507) Жихаревъ. Воск. стар. театрала. Отеч. Зап. 1854. № 10, стр. 98.
508) Записки Жихарева. 1890, стр. 25.
509) Горбуновъ. Собр. соч. II. 259.
510) Горбуновъ. 291.
511) Гос. Арх. X. 321.
512) Горбуновъ. 312.
513) II, стр. 110.
514) Vermischte Schriften v. F. May. Mannheim. 1786. S. 334.

Примѣчанія

къ

Главамъ IV, V, VI, VII и VIII.

1) «Древняя и Новая Россія» 1878. № 11.
2) Есиповъ, № 23.
3) Пекарскій.
4) Семевскій. Царица Прасковья. Спб. 1883 г. стр. 34.
5) Гос. Арх. Каб.: II пол. книга 65 л. 726; кн. 69 лл. 118 и 119; ремарка Семевскаго.
6) Рукопись Миллера: О бывшемъ при Академіи Наукъ университетѣ. Рапортъ Фишера 26 апрѣля 1748 г..
7) Матеріалы для исторіи Им. Ак. Наукъ, т. I, стр. 650, 352, т. II, стр. 500, 620.
8) Матеріалы для ист. И. А. Н., т. II, стр. 83.
9) Тамъ же, т. V, стр. 704.
10) Тамъ же, т. II, стр. 810.
11) Тамъ же, т. III, стр. 332.
12) Тамъ же, т. I, стр. 476.
13) Тамъ же, т. III, стр. 341.
14) Тамъ же, т. II, стр. 51 и 52.
15) Тамъ же, т. III, стр. 424.
16) Дѣло архива I кадетскаго корпуса, № 43—1733 г. и № 44—1736 г.
17) Тамъ же, № 22—1732 г.
18) Тамъ же, № 3—1733.
19) Тамъ же, № 20—1732 г.
20) Тамъ же, № 43—1733 г.
21) Тамъ же, № 36—1734 г.
22) Тамъ же, № 85—1742 г. и № 43—1745 г.
23) Матеріалы, т. III, стр. 733.
24) Тамъ же, т. III, стр. 728, 748, 750.
25) Тамъ же, т. IV, стр. 5.
26) Тамъ же, т. IV, стр. 9, 85.
27) Тамъ же, т. IV, стр. 49, 52, 217, 348.
28) Лузановъ. Сухоп. Шляхетный корпусъ, вып. I, стр. 28.
29) Арх. I кад. корпуса, № 20—1732 г. и № 40—1733 г.
30) Живоп. Обозр. 1881 г. № 43, стр. 290.
31) Матеріалы, т. III, стр. 515.
32) Тамъ же, т. III, стр. 545.
33) Тамъ же, т. III, стр. 578.
34) Арх. I Кад. корп. 1732. № 40.
35) „ „ „ „ № 20:

36) Матеріалы, т. III, стр. 733.
37) Арх. I кад. корп. 1735, № 9.
38) Вып. I, СПБ., 1907 г., стр. 186.
39) Арх. I кад. корп. 1736, № 44.
40) Тамъ же, 1742, № 53.
41) Тамъ же, 1742, № 53.
42) Матеріалы для исторіи И. А. Н., т. IV, 440, 441, 442, 446, 447, 448, 455, 739.
43) Матеріалы для ист. И. А. Н., т. V, стр. 587.
44) Тамъ же, т. V, стр. 704.
45) Арх. I кад. корп. 1740, № 66.
46) Тамъ же, 1742, № 85 и 1745, № 43.
47) Тамъ же, 1746, № 97.
48) Тамъ же, 1747, № 4 и 1754, № 59.
49) Тамъ же, 1754, № 16.
50) Арх. Мин. Имп. Дв. 36/16291, № 47, стр. 43.
51) Архивъ I кадетск. корп. 1748 № 95, 1750 № 117, 1752 № 224, 1754 № 81, 1750 № 59, 1754 № 110.
52) Матеріалы для ист. И. А. Н., т. X, стр. 576, 589, 592.
53) Арх. Мин. Имп. .в. 36—16291, № 78, стр. 10.
54) Тамъ же, вн. 66, стр. 134.
55) Арх. I кадетск. корп., 1750, № 56.
56) Тамъ же, 1754, № 110.
57) Арх. I кад. Корп., 1738, № 1.
58) Государственный Архивъ XIX, стр. 182.
59) Тамъ же. XVII, стр. 322.
60) Тамъ же, XVII, стр. 322.
61) Спб. Вѣд., № 6, за 20 января.
62) Пекарскій, Исторія Имп. Академіи Наукъ, т. II, стр. 34.
63) Гос. Арх. XVII. 322.
64) Гос. Арх. XIX. кн. 2, стр. 182.
65) С. Глинка. Очерки жизни и избр. соч. А. Сумарокова. СПБ. 1841, стр. 10.
66) Карабановъ, стр. 14.
67) Соч. Сумарокова, ч. V, стр. 278; Лонгиновъ. Хроника Рус. театр., стр. 6.
68) Госуд. Арх. XVII, 322.
69) Ежегодн. Импер. Театровъ 1895—96, прилож. I, стр. 82.
70) Архивъ Мин. Имп. Двора, 87, стр. 17.
71) Тамъ же, 87, стр. 25.
72) Камеръ-Фурьерскій журналъ 1752 г.
73) 150-лѣтіе Имп. Театр., Бар. Дризенъ, Е. И. Т. 1904—1905. Прилож., стр. 17.
74) Отечественныя записки 1822 г., XII стр. 304—306.
75) Архивъ Мин. Имп. Дв. 83, стр. 27.
76) Осн. русск. театра. Карабановъ, стр. 27 и 104.
77) Архивъ Мин. Имп. Дв. 87, стр. 29.
78) Спб. Сенатскій Архивъ, кн. Выс. пов. 80 л. 121; Исторія СПБ. Петровъ. 539.
79) Камеръ-Фурьерскій журналъ 1752, 3, 4, гг.
80) Основаніе и Основатель русскаго театра, стр. 84.
81) Общ. Арх. Гл. Шт., оп. 119, св. 39.
82) Арх. I кад. корп. № 159—1754.
83) Общ. Арх. Гл. Шт., оп. 119, св. 39; Матер. къ исторіи русск. театра. Б. Дризенъ, стр. 36.

84) Карабановъ. Основ. русск. театра, стр. 104; Архивъ I кадетскаго корпуса, № 159 — 1754 года.

85) Арх. I кад. корп. № 159—1754 г., № 3—1753 г.; Карабановъ. Основаніе русскаго театра, стр. 104.

86) Арх. I кад. корп. № 3—1753 г.

87) Тамъ же, № 2—1755 г.

88) Гос. Арх. XIX 182, кн. 2.

89) Письма Ломоносова и Сумарокова къ Шувалову, стр. 5.

90) Арх. I кад. корп. № 2—1755 г.

91) Тамъ же, Аттестаты за 1 іюля 1754 г.

92) Карабановъ. Осн. рус. т., стр. 106—109.

93) Общ. Арх. Гл. Штаба оп. 119. св. 39.

94) Арх. I кад. корп.—№ 159—1754 г.

95) Карабановъ. Основ. русск. театра, стр. 98.

96) Арх. I кадетскаго корпуса, № 159—1754 г.

97) Театръ и искусство 1900 г., № 21 и каталогъ выставки Ломоносовъ и Елисаветинское время, изд. Ак. Наукъ 1912 г.

98) Арх. I кадетскаго корпуса, № 28—1754 г.

99) Бар. Дризенъ. 150-лѣтіе Император. театр., стр. 19.

100) Бар. Дризенъ. Матеріалы къ исторіи русскаго театра, стр. 38—40; Общ. Арх. Гл. Штаба, оп. 119, св. 39).

101) Сенатск. Арх. Кн. Имен. Указ. XLVIII, 27.

102) Карабановъ. Осн. рус. т. стр. 101.

103) Тамъ же, стр. 103.

104) Гос. Арх. XIV, № 96.

105) Записки, стр. 99.

106) Зритель Свѣта. 1775. Октябрь, стр. 34.

107) 1776, январь, стр. 58.

108) Тамъ же, XVII, № 43.

109) Кратк. исторія Акад. гимназіи, бывш. при Имп. Моск. Унив. пр. Страховъ. 1855 г.

110) Старина Русской Земли. т. I, стр. 193. Спб. 1871.

111) Учен. Зап. Имп. Моск. Унив. 1834 г., ч. IV, стр. 352. Исторія Просвѣщенія пр. Снегирева.

112) Опыты изученія рус. древн. и исторіи. И. Забѣлинъ. ч. II, стр. 461.

113) Чистосердечное признаніе. Д. И. фонъ-Визинъ. Изд. 1866 г. подъ ред. Ефремова, стр. 539.

114) Біографич. словарь проф. и препод. Имп. Моск. Университета, ч. II, м. 1885 г. стр. 446—447; цитировано у Б. Дризена. Матеріалы, стр. 62.

115) И. Горбуновъ, изд. Маркса, т. II, стр. 295.

116) Истор. Моск. Универ. Шевыревъ, стр. 84.

117) Снегиревъ, Учен. Зап. Моск. Унив., 1834, IV, 352.

118) Забѣлинъ, Изъ хроники общ. жизни въ XVIII ст. Сбор. Лит. Р. Слов. 1891 г. стр. 573.

119) Араповъ, Драмат. Альб. XVIII.

120) Лонгиновъ, Русскій театръ въ Спб. и Москвѣ, стр. 15.

121) Забѣлинъ, Изъ хрон. общ. жизни въ XVIII ст., Сб. Л. Р. Слов., 1891, стр. 576,

122) Исторія Моск. Унив., стр. 84.

123) Шевыревъ, тамъ же, стр. 84.

124) Горбуновъ, т. II, стр. 337.

125) Лонгиновъ, Русск. театр, стр. 16.

126) Гос. Арх. XVII, 322
127) Тамъ же, XVII, 322.
128) Горбуновъ, 338.
129) Арх. Дирекціи Императорскихъ Театровъ, отд. III, стр. 147.
130) Гос. Арх., XVII, 325.
131) Гос. Арх. XVII 325; Забѣлинъ, Изъ хроники общ. жизни, стр. 579.
132) Послѣдніе годы жизни Сумарокова, Лонгиновъ, Р. Арх. 1871, стр. 1660.
133) Р. Бесѣда 1860, II 238; Лонгиновъ. Послѣдніе годы жизни Сумарокова, Р. Арх. 1871, стр. 1665—7.
134) Лонгиновъ, Послѣдніе годы жизни Сумарокова, Русск. Арх., 1871, стр. 1667; Лѣт. Рус. Лит., III, 34.
135) Тамъ же, стр. 1701.
136) Тамъ же, стр. 1703.
137) А. Пятковскій. Спб. Воспитательный домъ. Рус. Стар. 1875, т. XIV, стр. 628.
138) Собр. извѣстій Имп. Моск. Воспит. дома, т. I. стр. 214.
139) Архивъ С. Е. В. К. по учр. И. М., дѣло Канц. Опек. Сов. по раз. предм. № 370—4.
140) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М. Письмо главнаго Попечителя отъ 17 сент. 1784 г.; Майковъ. Біографія И. И. Бецкаго, стр. 44, приб. 9.
141) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М. Канц. Опек. Сов. по разн. предм. 54—1.
142) Письма къ Гл. Попечителю. 1 сент. 1772 г.
143) Дѣло Канц. Опек. Сов. по разн. предм., 54—1.
144) Журн. Моск. Опек. Сов.
145) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М. Канц. Опек. Сов. по разн. предм., 54—1
146) Тамъ же, Письма къ Гл. Попечителю 1773 г.
147) Тамъ же, Письма къ Гл. Попечителю, 15 авг. 1776 г.
148) Тамъ же. Письма отъ Гл. Попечителя, 15 нояб. 1773 г.
149) Тамъ же. Изъ письма къ Гл. Попечителю. 25 нояб. 1773 г.
150) Тамъ же. Письма къ Гл. Попечителю, 27 янв. 1775 г.
151) Журналъ Моск. Опек. Сов.
152) Письма къ Гл. Попечителю, 13 авг. 1775 г.
153) Партик. письма отъ Гл. Попеч., 21 авг. 1775 г.
154) Канцел. Опек. Сов. по разн. предм. 450—4.
155) Канцел. Опек. Сов. по разн. предм., 370—4.
156) Спб. Сиротскій Инст. по разн. предм., 206 и Канц. Опек. Сов. по разн. предметамъ, 386—4.
157) Партик. письма отъ Гл. Попеч., 21 окт. 1774 г.
158) Письма къ Гл. Попеч., 20 нояб. 1774 г.
159) Тамъ же, 22 дек. 1774 г.
160) Изъ письма къ Гл. Попеч., 13 окт. 1774 г.
161) Письмо отъ 3 ноября.
162) Письма къ Гл. Попеч., 13—21 мая 1775 г.
163) Тамъ же, 15 авг. 1776 г.
164) Партик. письма отъ Гл. Попеч., 30 сент. 1776 г.
165) Письмо отъ 26 янв. 1777 г.
166) Канц. Опек. Сов. по разн. предм., 299—3, письмо 20 марта 1778 г.
167) Тамъ же, 204—3.
168) Письмо отъ 25 авг. 1777 г.
169) Письма къ Гл. Попеч. 14 сент. 1777 г.
170) Канцел. Опек. Сов. по разн. предм. 299—3.

171) Тамъ же, 357—4 и 499—5.
172) Тамъ же, 359—4.
173) Тамъ же, 450—4; письмо 14 мая 1779 г.
174) Тамъ же, 386—4 и Спб. Сиротск. Инст. по разн. предм. 206.
175) Спб. Сиротск. Инст. по разн. предм. 206.
176) Канц. Опек. Сов. по разн. предм. 299—3.
177) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М. Письма къ Гл. Попеч. 10 нояб. 1774 г.
178) Біографія И. И. Бецкаго, стр. 234.
179) Канц. Опек. Сов. по разн. предм. 173—2.
180) Тамъ же, 299—3.
181) Тамъ же, 356—4.
182) Тамъ же, 830—8.
183) Дѣло о служащихъ при Сиротск. Инст. 7—1.
184) Канц. Спб. Опек. Совѣта по разн. предм. 830—8.
185) Спб. Сиротск. Инст. по разн. предм. 211.
186) Дѣло № 206.
187) Дѣло № 211.
188) Канц. Опек. Сов. по разн. предм. 357—4 и 499—5.
189) Дѣло № 211.
190) Канц. Опек. Сов. по разн. предм. 830—8.
191) Тамъ же.
192) Канц. Опек. Сов. по разн. предм. 830—8.
193) Архивъ Д. И. Т., III, 120.
194) Спб. Сиротск. Инст. по разн. предм. 77—2.
195) Русская Старина 1870 г., т. I, стр. 300.
196) Спб. Сиротск. Инст. по разн. предм. 76—2.
197) Цитировано у Майкова. Біографія Ив. Ив. Бецкаго, стр. 106, приб. № 23.
198) Дѣло № 830—8.
199) Дѣло № 830—8.
200) Дѣло № 830—8.
201) Дѣло № 211.
202) Журн. Опек. Сов. № 900 за 31 дек. 1782 г.
203) СПБ. Сирот. Инст. по разн. предм., 211.
204) Дѣло № 830—8.
205) Дѣло № 211.
206) Дѣло № 211.
207) Арх. Д. И. Т., III, 130.
208) Арх. Д. И. Т., III, 115.
209) № 13 за 1783 г.
210) Арх. Д. И. Т., III, стр. 92 и 73.
211) Арх. Д. И. Т. Изд. Молч., Погож. и Петр. отд., II, стр. 115.
212) Арх. М. И. Дв., 352—1343, № 45, стр. 220.
213) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М. Сирот. Инст. по разн. предм., № 211.
214) Арх. Д. И. Т., II, стр. 122.
215) Дѣло № 211.
216) Сир. Инст. по разн. предм., 102—2.
217) Дѣло № 211.
218) Издан. Молчанова, Погожева и Петрова, отд. III.
219) Дѣло № 211.
220) Дѣло № 830—8.

221) Русск. Арх. 1864, стр. 411.
222) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М.; канц. Опек. Сов. по разн. предм., 357—4 и 499—5.
223) Журн. Моск. Опек. Сов. 1780 г., стр. 180.
224) Журн. Моск. Опек. Сов.
225) Дѣло № 572—5.
226) Дѣло № 572—5 и 608—6.
227) Дѣло № 828—8.
228) Дѣло № 828—8.
229) Моск. Вѣд. № 11.
230) Дѣло № 851—8.
231) Дѣло № 828—8.
232) Гастевъ. Матеріалы для пол. и сравнит. статистики Москвы, ч. I, М. 1841.
233) Русск. Стар. 1880, № 9.
234) Сѣв. Пчела 1855, № 260.
235) Русск. Стар. 1875, XIII, 571.
236) Русск. Стар. 1880, № 9.
237) Русск. Арх. 1886, № 6, стр. 158.
238) Соч. В. Майкова, изд. Ефремова, стр. 523.
239) Гастевъ. Матеріалы.
240) Гастевъ и Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М. Канц. Опек. Сов., 359—4.
241) Моск. Вѣдом. 1780, № 18.
242) Гастевъ. Матеріалы.
243) Моск. Вѣдом. 1780, № 60.
244) Моск. Вѣдом. 1780, № 105.
245) См. нашу статью «Театральн. зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII столѣтіяхъ». Ежег. Имп. Театровъ 1910 г., VII и VIII.
246) Гастевъ. Матеріалы.
247) № 812.
248) Гастевъ. Матеріалы.
249) №№ 31, 32, 33 Моск. Вѣдом. 1784.
250) Арх. С. Е. В. К. К. О. С., 828—8.
251) Дѣло № 828—8.
252) Гастевъ. Матеріалы. Арх. С. Е. В. К. К. О. С., 851—8.
253) Дѣло № 851—8.
254) Гастевъ. Матеріалы.
255) Арх. С. Е. В. К. К. О. С., 828—8; Майковъ, стр. 102, пр. 2.
256) Письма къ Глав. Попеч., 1784.
257) Письма отъ Глав. Попеч. 1784 и Майковъ, стр. 44, приб. 9.
258) Письма къ Глав. Попеч., 12 сент. 1784 г.
259) Гастевъ. Матеріалы.
260) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М.
261) Гастевъ. Матеріалы.
262) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М.
263) Гастевъ. Матеріалы.
264) Гастевъ. Матеріалы.
265) Гастевъ. Матеріалы.
266) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М. и Гастевъ.
267) Арх. С. Е. В. К. по учр. И. М.
268) А. М. И. Д. М. О., оп. 567, № 7.

269) Письма сообщены М. Н. Бурнашевымъ. Библ. Театръ и Искус. 1910 г., IV.
270) Гастевъ. Матеріалы.
271) Гастевъ. Матеріалы.
272) М. В., №№ 12 и 16.
273) Пант. рус. и европ. т. 1840, I, стр. 93.
274) А. А. Осиповъ. Антрепренеръ прошлаго вѣка. Сборникъ Моск. Иллюстр. газеты М. 1891, стр. 153. Дѣло Полицмейст. Канцеляріи № 5, вязка № 685. Арх. Мин. Юстиціи.
275) Ө. Кони, Тамъ же.
276) См. статью „Театръ при Импер. Акад. Худож. въ XVIII в." М. Н. Бурнашева, Журн. Старые Годы, 1907. Сентябрь: тамъ же, ссылки на архивъ.
277) Хроника Смольнаго Монастыря. Н. Р—ой. стр. 17.
278) Арх. Смольн. Инст. Расходн. и балансныя книги за 1771 годъ.
279) То же, за 1772 г.
280) Въ комедіи Вольтера „Nanine", роль садовника, глуповатаго и наивнаго.
281) Въ комедіи Вольтера „l'Enfant prodige". роль немолодой вдовы, затѣвающей процессъ съ отказавшимся отъ нея женихомъ.
282) Avocat Patelin, превосходный фарсъ 15-го столѣтія, ловко передѣланный Брюесомъ (Brueys) около 1706 г. и до сихъ поръ играемый въ Парижѣ.
283) Въ комедіи Вольтера „l'Enfant prodige" роль умнаго и добраго слуги.
284) Хрон. Смольн. мон.
285) Тамъ же,
286) Хроника Смольнаго монастыря.
287) Тамъ же.
288) Арх. Смольн. Инст. Расх. книги 1773 и 1775 гг.
289) Матер. къ исторіи русск. театра. Бар. Дризена, стр. 59. Арх. Смольн. Инст. и Хрон. Смольн. монаст. Спб. Вѣд. № 59, 1775 г.; Зритель Свѣта, октябрь 1775 г., стр. 31.
290) Собр. сочиненій, изд. М. 1781 г., ч. IX.
291) Спб. Вѣд., 30 ноября 1775 г.
292) Зритель Свѣта. Дек. 1775 г., стр. 74.
293) Спб. Вѣд. 1776 г. № 6 и Собр. Нов. 1776 г. Январь, стр. 54.
294) Спб. Вѣд. 1776 г.. № 2; Собр. Новостей. Январь, 1776 г., стр. 56,
295) Спб. Вѣд. 1776 г. № 5; Собр. Нов., тамъ же.
296) Спб. Вѣд. Ученыя извѣстія.
297) Дѣло 1779 г., № 3. Опись принятыхъ канцеляристомъ Зуевымъ дѣлъ 1742—1776 г.; Указы конторы строенія Воскрес. монаст. 1776 г.: Расх. книги 1776 г.
298) М. Бурнашевъ. Театръ при Имп. Акад. Худож. въ XVIII в. Старые годы, 1907. сент. 393.
299) Моск. Вѣд. 1777 г. № 21.
300) Спб. Вѣд. № 51, 1777 г.
301) Арх. Смольн. Института. Расх. кн. постройки Воскрес. монастыря.
302) Расх. кн. за 1777 г.
303) Матеріалы къ исторіи русск. театра. Дризенъ, стр. 58.
304) Гос. Арх. XVII. 322.
305) Гос. Арх., XIX, 182, кн. II.
306) Арх. Минист. Имп. Двора. В. II. 67, стр. 8, 15, 16.
307) Гос. Арх., XIV, № 186.
308) Георги и Рубанъ, стр. 80.
309) Гос. Арх., XVII, стр. 322.
310) Внутреній Бытъ. Придв. Конт. № 23 л. 20. А. М. Ю. М. О.

311) ВБ. Гофъ-Инт. Конт. № 7, л. 373 Арх. Мин. Юст. Моск. Отд.
312) ВБ. Кам.-Цалм. Конт. № 3, л. 10, Арх. Мин. Юст. Моск. Отд.
313) ВБ. Прид. Конт. № 7, л. 94, А. М. Ю. М. О.
314) ВБ. Кам.-Цалм. Конт. № 10, л. 416—421, А. М. Ю. М. О.
315) ВБ. Кам.-Цалм. Конт., № 3, л. 10, № 4, № 10, л. 416—426. А. М. Ю. М. О.
316) ВБ. Пет. Дворц. Конт. № 20, л. 140, 141, А. М. Ю. М. О.
317) Тамъ же, № 67, л. 206.
318) Тамъ же, № 22, л. 118.
319) Тамъ же, № 22, л. 118, 153, 188, 221, 315, 410, 450.
330) ВБ. Придв. Конт. № 11, л. 120. А. М. Ю. М. О.
321) Heigold's Beylagen IV, 13.
322) ВБ. Кам.-Цалм. Конт., № 5, л. 307, Арх, Мин. Юст. Моск. Отд.
323) Тамъ же, № 1, л. 71.
324) Арх. Мин. Имп. Двор., 36—16291, 58, стр. 57.
325) Гос. Арх., XVII, стр. 322.
326) Напечатано въ чт. общ. ист. и древн. рос. кн. 3, 1860 г., іюль—сентябрь.
327) Гос. Арх., XVII, стр. 322.
328) Гос. Арх., XIX, стр. 182.
329) Тамъ же.
330) Гос. Арх., XVII, стр. 322.
331) Арх. Мин. Имп. Двора, 36—16291, № 88, стр. 18.
332) Тамъ же, № 90, стр. 76.
333) Тамъ же, № 78, стр. 10 и 63.
334) Гл. Арх., XVII, стр. 322.
335) Арх. Мин. Имп. Двора, 36—16291, № 73, стр. 29.
336) Тамъ же, № 78, 63.
337) Тамъ же, стр. 63.
338) Горбуновъ, стр. 259.
339) Общ. Арх. Мин. Имп. Двора, 36—1629, № 44, стр. 7.
340) Тамъ же. № 21.
341) Внутренній Бытъ, 192. Дѣло Придв. Конт., № 4, л. 18 и № 23, л. 210. Арх. Мин. Юст. Моск. Отд.
342) Придв. Конт., № 29, л. 38.
343) Кам.-Цалм. Конт., № 6, л. 131.
344) Тамъ же, № 1, л. 29.
345) Кам.-Цалм. Конт., № 8, л. 335.
346) Придв. Конт., № 1, л. 48.
347) Кам.-Цалм. Конт., № 1, л. 29.
348) Тамъ же, № 8, л. 321; № 4.
349) Пет. Дворц. Конт., № 94, л. 23, 363.
350) Тамъ же, № 63, л. 316, 339.
351) Кам.-Цалм. Конт., № 5, л. 85.
352) Тамъ же, № 9, л. 1—5.
353) Тамъ же. № 1, л. 39: № 5, 150.
354) Тамъ же, № 10, л. 540, 541, 548.
355) Придв. Конт., № 7, л. 60; № 23, л. 47—51.
356) Придв. Конт., № 21, л. 60; № 23, л. 250—253; Пет. Дворц. Конт., № 91, л. 363.
357) Пет. Дворц. Конт., № 22, л. 145, 146, 247, 280, 323.
358) Арх. Мин. Имп. Двора, ВП. № 97, стр. 110.
359) Гос. Арх., XVII, стр. 322.

360) Арх. Мин. Имп. Двора, ВII. 115—13, 14.
361) ВБ. 65. Арх. Мин. Юст. Моск. Отд., Придв. Конт. № 19, л. 128.
362) Наборъ въ Кіевѣ пѣвчихъ для придв. капеллы въ 1758 г. Кіевск. Стар. 1891 г., № 3, стр. 512.
363) ВБ. 67.
364) ВБ. 69.
365) Гос. Арх., XIV, стр. 96.
366) Тамъ же.
367) Тамъ же, гл. XXVII, стр. 568.
368) Тамъ же, XIV, стр. 187.
369) ВБ. 212.
370) ВБ. Кабинетъ № 3, л. 181. Арх. Мин. Юст. Моск. Отд.
371) ВБ. Канц. Стр., № 5 (1), л. 147. Тамъ же.
372) ВБ. Канц. Стр., № 29, л. 231; Кабин. № 3, л. 181. Тамъ же.
373) Канц. Стар., № 34, л. 653. Тамъ же.
374) ВБ. Канц. Стр. № 5 (1) л. 465; № 10 л. 214. А. М. Ю. М. О.
375) ВБ. Канц. Стр., № 29, л. 231; № 34, л. 654. Тамъ же.
376) ВБ. Канц. Стр., № 10, л. 89. Тамъ же.
377) ВБ. Канц. Стр., № 5 (1), л. 465. Тамъ же.
378) Арх. Дирекц. Имп. Театровъ, отд. II, стр. 57 и 60.
379) Тамъ же, стр. 90.
380) Тамъ же, стр. 61.
381) Арх. Мин. Имп. Двора. 102—16.
382) Тамъ же, 110—126.
383) 1765 г. № 94.
384) Арх. Дир. Имп. Театр., отд. II, стр. 86.
385) Русск. Талія. Истор. взглядъ на русскій театръ въ началѣ XIX ст., стр. 30.
386) Лѣтопись русск. театра. Репертуаръ 1840 г., т. I, кн. 6, стр. 6.
387) Арх. Дир. Имп. Театровъ, отд. III, 148.
388) Тамъ же, стр. 146.
389) Госуд. Архивъ, XVII, 322.
390) Арх. Дир. Имп. Театр., отд. II, стр. 114.
391) Тамъ же, стр. 143.
392) Тамъ же, стр. 145.
393) Распор. Дирекціи, кн. II, л. 79.
394) Тамъ же, кн. II, л. 129.
395) Тамъ же, л. 63.
396) Тамъ же, л. 127.
397) Арх. Дир. Имп. Театр., отд. II, стр. 320.
398) Распор. Директ., кн. IV, л. 9.
399) Тамъ же.
400) Тамъ же.
401) Тамъ же.
402) Тамъ же, кн. II, л. 54.
403) Тамъ же, кн. I, л. 213—216, кн. II, л. 109.
404) Тамъ же, л. 280
405) Тамъ же, л. 65.
406) Тамъ же, кн. II, л. 62.
407) Тамъ же, кн. I, л. 223.
408) Тамъ же, кн. I, л. 224—225.

409) Тамъ же, кн. II, л. 102.
410) Тамъ же, кн. I, стр. 180—182.
411) Тамъ же, кн. I, л. 241—244.
412) Тамъ же. кн. III, л. 22.
413) Распор. Дирек., 1784 г., февр. 9.
414) Тамъ же, кн. II, л. 88.
415) Арх. Дир. Имп. Театр.
416) Арх. Дирек. Имп. Театр., отд. III, стр. 145.
417) Тамъ же, отд. II, стр. 409.
418) Тамъ же, стр. 611.
419) Распор. Дирек., кн. II, л. 281.
420) 29 нояб. 1790 г., Арх. XVII, 322.
421) Распор. Дирек., кн. Ш, л. 58.
422) Арх. Дирек. Имп. Театр., отд. I, стр. 55.
423) А. Д. И. Т. отд. II, стр. 336 и др.
424) Тамъ же, стр. 487.
425) Тамъ же, стр. 446.
426) Истор. Вѣстн. 1889 г., сент., біографія Сандуновыхъ. А. Спротининъ.
427) Записки Храповицкаго.
428) Пантеонъ. 1840 г., ч. I.
429) Записки Храповицкаго, под. 12 янв. 1791 г.
430) Тамъ же, 30 янв. 1790 г. и др.
431) Пантеонъ. 1840 г., ч. I, стр. 98—99.
432) Сиротининъ. Сандуновы. Истор. Вѣстн. 1889 г., сентябрь.
433) Распор. Дирек., кн. I, л. 217—222.

Отпечатано въ количествѣ 500 экземпляровъ.

Цѣна 3 руб. 25 коп.

Складъ изданія въ книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. Вольфъ.
Спб. Невскій пр. 13. Гостиный дворъ 18.